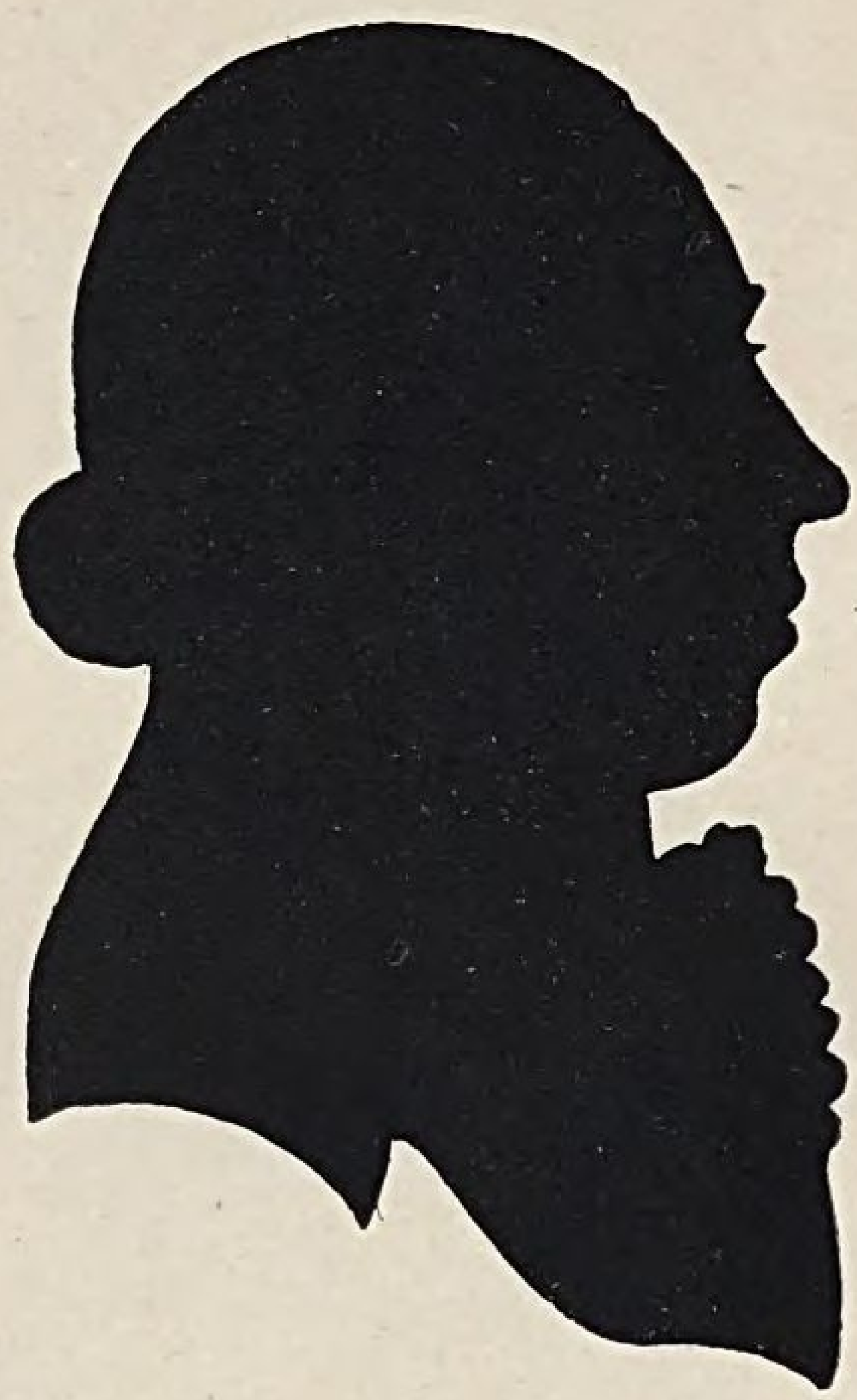
Kauffmann
(Knecht)



JUSTIN HEINRICH KNECHT

Justinus Heinrich Knecht

ein

schwäbischer Tonsetzer des 18. Jahrhunderts

von

Dr. E. Kauffmann
kgl. Universitäts-Musikdirektor zu Tübingen.

Tübingen 1892.
Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung.

Druck von H. Laupp jr. in Tübingen.

Seiner Majestät

König Wilhelm II.

von Württemberg

in tiefster Ehrfurcht gewidmet.

Gegen das Ende des 18., zu Anfang des 19. Jahrhunderts wurde durch den Glanz, den Mozarts und Beethovens Name überallhin verbreitete, eine Anzahl kleinerer Talente mehr als billig verdunkelt. Diese kleinen Leute mit ihren eng begrenzten Systemen trugen immerhin in aller Stille dazu bei, daß man jene großen Meisterkundgebungen mit ihren oft so verwickelten Bewegungen in weiten Kreisen rascher verstehen lernte.

Es scheint mir nun ein Akt ausgleichender Gerechtigkeit zu sein, welcher auch schon an manchen „musikalischen Charakterköpfen" von dem bekannten Kulturhistoriker Riehl geübt wurde, aus der Zahl dieser vergessenen Künstler wieder einmal einen herauszugreifen, um ihn in die richtige Beleuchtung zu stellen. In meiner eigenen Heimat Umschau haltend, stieß ich auf eine Persönlichkeit, die um ihrer musikalischen Vielseitigkeit willen es wahrhaftig verdient, unserem schnell lebenden Geschlecht in Erinnerung gebracht zu werden.

So reich bedacht unser Schwabenland mit Dichtern der ächtesten Art ist, so wenig bedeutend erscheint es an produk-

tiven Künstlern in der Musik. Man nennt uns Schwaben mit Vorliebe ein sangesreiches Volk; in Wahrheit ist die allgemeine musikalische Begabung ganz sicher nicht größer, als bei den Sachsen, Bayern oder gar Oesterreichern. Silchers glänzender Name, der in alle Zeiten mit dem deutschen Volkslied verknüpft sein wird, mag die Ursache sein für die verbreitete Vorstellung von den Schwaben, als einem besonders musikalisch begabten Volk. Wenn wir aber bedenken, welche Meister in der Tonkunst Oesterreich, Sachsen, die Rheinlande hervorbrachten und unser Schwaben damit vergleichen, so werden wir bescheiden bestätigen müssen, daß, so reich unsere Heimat die Dichtkunst und Philosophie mit Größen ersten Rangs ausgestattet hat, so klein die Zahl der Tondichter ist und daß diese jedenfalls mit den eigentlichen Meistern dieser Kunst absolut keinen Vergleich aushalten.

Außer Rudolf Zumsteeg und Friedrich Silcher, welch letzterer nur als Volkssänger in Betracht kommt, überdies weit mehr durch die überaus glückliche Bearbeitung wirklicher Volksgesänge, als durch eigene Erfindung mancher allerdings ganz vorzüglicher Volkslieder seine große Berühmtheit erlangt hat, wüßte ich aus dem vorigen Jahrhundert niemand von größerer Bedeutung anzuführen (C. Kreutzer ist ein geborener Badener, obwohl er oft zu den Schwaben gerechnet wird), als eben den vergessenen Mann, den ich wieder zu einigen Ehren bringen möchte und welcher jedenfalls durch seine musikalische Gelehrsamkeit und den Schwung, den Ernst und die künstlerische Vollendung mancher seiner Kompositionen im vorigen Jahrhundert den Stolz der Schwaben in der Tonkunst ausmachen durfte.

Es war dies der zu Biberach in Oberschwaben am 30. September 1752 als Sohn protestantischer Eltern geborene

Justinus Heinrich Knecht.

Sein Vater war der Kollaborator Johann Georg Knecht, die Mutter eine geborene Hiller. Der Vater, obwohl Kantor, besaß nicht so viel musikalisches Talent, dem Sohn, der sehr frühzeitig musikalische Gaben verriet, mehr als den Elementarunterricht im Violin- und Klavierspielen, wie auch Singen beizubringen. Er war auf den eigenen Fleiß angewiesen, bis der katholische Organist Cramer ihm Unterricht im Generalbaß und dem Orgelspiel erteilte. Die ersten Kompositionsversuche fallen in die Jahre 1763 und 64. Der Knabe komponierte zur Feier des Hubertsburger Friedens ein Singspiel, in welchem er selbst singend und spielend die Germania vorstellte; der Text war von M. Wieland. Ein Jahr später, in seinem 12. Jahre, schrieb er zwei Singspiele nach biblischen Texten, „Abel und Kain“ und „Josua“. Wieland interessierte sich für den Knaben und brachte das erstgenannte Werk auf dem Biberacher Theater zur Aufführung. Von dieser Zeit an nahm sich der Dichter des jungen Knecht besonders an, gab ihm Unterricht im Italienischen, führte ihn samt seinem Vater bei dem fürstlichen Gönner des Dichters, dem Grafen Stadion zu Warthausen ein, woselbst er durch die fürstliche

Kapelle mit den Meisterwerken eines Jomelli, Telemann, Pergolese, Stamitz, Haydn u. a. bekannt wurde. Daneben lag er seinen Schulstunden fleißig ob, angefeuert durch den damaligen Bürgermeister, den Herrn von Zell, der ihm riet, das Schullehreramt zu seinem Beruf zu wählen. Dieser Gönner verschaffte Knecht ein Stipendium, was ihm die Beziehung des Kollegiatstifts in Eßlingen ermöglichte. Dort hatte er nach kurzer Zeit das Glück, den Unterricht im Lateinischen und der deutschen Litteratur von dem nachmals in Nördlingen bekannt gewordenen Rektor Böckh, dem Schwager Schubarts, zu empfangen. In der Musik nahm sich seiner der treffliche Organist Schmid an und führte ihn in die Werke Marpurgs, Bachs und Grauns ein.

Nach drei Jahren, eben im Begriff, eine Universität zur Fortsetzung seiner Studien zu beziehen, erhielt er von seiner Vaterstadt Biberach eine Anfrage, ob er nicht in die bisher von Musikdirektor Doll († 1771) innegehabte Musikdirektors- und lateinische Präzeptorsstelle einzurücken Lust habe. Knecht ging darauf ein und nach einer kurzen, gut bestandenen Prüfung wurde der Neunzehnjährige vom evangelischen Magistrate seiner Vaterstadt zu Dolls Nachfolger als Lehrer der Musik und Pädagogik ernannt. Um diese Zeit erschien das erste musikalische Werk Knechts in der Oeffentlichkeit, der Wechselgesang der Mirjam und Deborah aus Klopstoks Messias; dasselbe war Hofrat Wieland zugeeignet. Es ist eine hochpathetische, in Pergolese'schem Styl abgefaßte Tondichtung, welche reiche harmonische Wirkungen darbietet. Diesem mit Beifall aufgenommenen Zwiegesang in 4 Sätzen für 2 Soprane, Orchester- und Orgelbegleitung folgte bald darauf der 23. Psalm

in freier Uebersetzung von Cramer für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Der zarte, pastorale Charakter des Psalms ist vorzüglich gelungen, ohne ins gar zu Kindliche auszuarten. Der Stil ist durchaus würdig und durch eine gewisse kanonische Tendenz des Satzes ist dem Ganzen der Stempel der kirchlichen Hoheit, bei aller melodiösen Freundlichkeit, aufgedrückt. Dem Geschmack der Zeit Rechnung tragend, benutzte Knecht zu diesem, wie zu den späteren Psalmenkompositionen leider gereimte Uebersetzungen. Die Komposition besteht aus 4 großen Sätzen, teils Chor, teils Soloquartett in steter Abwechslung.

Die diesem Werke vorangehende Abhandlung über das wahre Wesen der Kirchenmusik ist zu interessant, als daß ich sie nicht hier mitteilen möchte. Sie lautet:

„Daß die Kirchenmusik im ganzen genommen einer Reformation bedürfe, wird niemand in Abrede stellen können; daß aber gegenwärtiger Versuch einer neuen Kirchenmusik das Ansehen habe, den eigentlichen Ton der Verbesserungsart angeben zu wollen, kann mir kein Billigdenkender aufbürden, wenn er folgende Gründe erwogen haben wird. Nicht nur ein paar bündige Aufsätze über Kirchenmusiken im deutschen Museum, auch die Mannheimer musikalisch-systematischen Schriften des Herrn Vogler, Hofkapellmeister und geistlicher Rat, brachten mich auf den Entschluß, Versuche nach den in eben erwähnten Aufsätzen angegebenen Idealen sowohl, als nach den wenigen vorhandenen Mustern anzustellen. Meine Absicht bei der Herausgabe dieses meines neuen Kirchenstückes ist, zu erfahren, wie diese Satzart in Deutschland aufgenommen werde und zugleich Anlaß zu geben, daß Mehrere auf die

Notwendigkeit und Wichtigkeit einer Verbesserung der Kirchenmusik aufmerksam gemacht werden.

Wenn man schon vor 200 Jahren in Rom glaubte, die Kirchenmusik sei zu üppig und bedürfe deshalb einer Reformation, um wie viel nötiger ist heutzutage eine Verbesserung derselben, da die heutige von ihrer ursprünglichen Würde und edlen Einfalt so weit herabgekommen ist und nunmehr der theatralischen Musik nur allzusehr gleichet. Das wahre Wesen der Kirchenmusik bestehet vorzüglich 1) in einem wesentlich vier- oder mehrstimmigen Satze, so, daß jede Stimme einen eigenen fließenden Gesang, eine natürliche Bewegung und einen eigenen charakteristischen Gang haben muß; 2) meistens im gebundenen Styl, in Kontrapunkt, und in der Kunst, Kanons und Fugen zu schreiben. Den Kirchenstyl anlangend, ist eine edle Einfalt die Haupteigenschaft desselben. Alle tänzelnden Bewegungen, die das charakteristische des komischen Styles ausmachen, müssen von der Kirchenmusik weit entfernt sein. In dieses Gebiet gehören alle diejenigen Empfindungen und Leidenschaften, welche Freude, Dankbarkeit, Liebe, Sehnsucht, Traurigkeit, Reue, Mitleiden ausdrücken. Die mit den Singstimmen gehenden Instrumente sollen so gesetzt sein, daß sie den Singstimmen untergeordnet sind und nur zu ihrer Unterstützung dienen.

Zur Kirchenmusik wird, wie billig, auch der Choralgesang gerechnet. Er ist ein sehr beträchtlicher Teil des Gottesdienstes und hat den Vorzug, daß alle in der Kirche sich befindenden Christen sich nicht bloß leidend, wie bei Anhörung einer Musik vom Chore, sondern selbst thätig dabei verhalten und teilnehmend sind. An manchen Orten wird er von dem

größten Teile der Gemeinde mit eben dem Mangel des Gefühls und der Andacht gesungen, als manchmal vom Organisten mit der Orgel begleitet und ist öfters nichts als ein gedankenloses Geplärr der Lippen und wildes Baalspfaffengeschrei. Endlich muß ein geistlicher Tonsetzer eine, mit einer tiefen und gründlichen Theorie verbundene, vieljährige und mannigfaltig versuchte Praxis haben, hauptsächlich aber voll heiliger, religiöser Empfindung sein. Was Winckelmann von dem Werkmeister des Laokoon sagt: „daß er die Stärke des Geistes, welche er seinem Marmor einprägte, in sich selbst habe fühlen müssen, daß Griechenland Künstler und Weltweise in einer Person gehabt — daß die Weisheit der Kunst die Hand gereicht und den Figuren mehr als gemeine Seelen eingeblasen habe" kann folgendergestalt auf die Dichter der Kirchenmusik angewendet werden: „Der Komponist muß die heiligen Bewegungen, die er in seine Musik legen will, in sich selbst fühlen. Er muß Christ und Künstler in einer Person sein. Die Religion muß der Kunst die Hand reichen und das Tonwerk mit ihrem eigenen erhabenen Geist beseelen".

Das konsequente Einführen deutscher Bezeichnungen für Dynamik und Zeitmaß (für welche er sich übrigens auf das Vorgehen Telemanns beruft) erinnert an R. Wagner.

Bald wendete er sich auch der Sinfonie zu und gab mit dem „Portrait musical" einen höchst beachtenswerten Beweis seiner Fähigkeit der Instrumentationskunst. Ob wohl Beethoven diese Sinfonie gekannt hatte und er sich vielleicht dadurch zu seiner Pastoralsinfonie veranlassen ließ, mit welcher sie auch eine entschiedene Geistesverwandtschaft besitzt?[1])

1) Siehe Anhang.

Ebenso stellte Knecht in seiner sogenannten Don Quixote'schen Sinfonie den Inhalt des siebenten Kapitels vom ersten Teile der Lebensgeschichte des Ritters von der traurigen Gestalt dar, und als Leopold von Braunschweig im Jahr 1785 von seinem tragischen Ende erreicht wurde, komponierte Knecht eine Sinfonie, in welcher die Katastrophe malerisch und mimisch bearbeitet war. Er schrieb selbst hierüber an einen Freund: „Ich liebe dergleichen Sujets zu bloßen Instrumentalstücken vorzüglich, wenn gleich Manche glauben, Einwendungen dagegen machen zu dürfen. Denn ich rechne diese Art von Tonstücken zur Mimik der Musik. Man giebt zum ersten und vornehmsten Zwecke der Musik die Rührung des Herzens, zum zweiten die Ergötzung des Ohrs mit Recht an, glaubt aber mit Unrecht, der erste und vornehmste Zweck werde immer durch solche charakteristische und malerische Tonstücke verfehlt. Dies mag vielleicht von Tonstücken dieser Gattung, die ohne Genie, Geschmack und Verstand hingesudelt sind, wahr sein. Allein ich habe mich bei der auf den Tod Leopolds von Braunschweig gedichteten Sinfonie bemüht, zu zeigen, daß wenn Tonstücke dieser Art die gehörigen Erfordernisse besitzen, jener erste Zweck allerdings damit zu erreichen sei. Im ersten Stücke kann derselbe durch die Darstellung des Brausens einer Wasserflut mit dem Jammergeschrei vieler in Wassersnot befindlichen Menschen erreicht werden. Ich wählte hiezu die weiche d-Tonart, deren Brausen nicht allein ins Gehör, sondern auch zum Herzen dringen und letzteres mit Furcht erfüllen muß, wenn man sich den Gegenstand, der in Tönen dargestellt wird, der Einbildungskraft recht vergegenwärtigt:

geschweige, daß das darin gemischte Jammergeschrei der Notleidenden das Herz nicht ohne Rührung lassen kann, wenn die musikalische Schilderung recht getroffen ist. Das zweite und dritte Stück dieser Sinfonie, welches den heldenmütig in einen Kahn steigenden, mit Gefühl des Mitleids erfüllten, den Notleidenden zu Hilfe eilenden und am Ende den Tod im Strom findenden Prinzen darstellt, ist gewiß auch rührend. Das vierte und letzte Stück, worin der Tod dieses Edlen beklagt wird, ist ohnehin fürs Herz."

Später schrieb Knecht eine Trauermusik in Sinfonieform auf Kaiser Joseph den Zweiten, worüber M. Wieland sich folgendermaßen aussprach: „Unter die Dinge, welche zu Biberach dermalen am besten bestellt sind, scheinet mir vorzüglich das Musikwesen bei dem evangelischen Anteil zu gehören, welches unter der Anführung und durch die Bemühungen des Herrn Knecht eine sehr vorteilhafte Gestalt gewonnen hat. Dieser Mann ist ein wahres musikalisches Genie und es ist gewissermaßen schade um ihn, daß ihm Zeit und Glück (auf welche, nach Salomon, in den menschlichen Dingen das meiste ankommt) nicht einen größeren und lukrativeren Wirkungskreis für seine musikalische Virtu angewiesen haben. Da mir seine Stärke in der Komposition, besonders für den pathetischen Gesang, bekannt ist, so kann ich mir nach dem sehr wohl gewählten und die herrlichsten Gemälde darbietenden Texte des Dichters Schubart sehr wohl vorstellen, daß die Trauermusik auf Kaiser Joseph den Zweiten auch bei nur mäßiger Exekution eine ungemeine Wirkung gethan haben muß".

Auf Wielands Veranlassung machte Knecht im Jahr 1785 sich an die Komposition verschiedener Stanzen aus des Dich-

ters Oberon, für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters, wofür er von Wieland mit einem Faß Wein beschenkt wurde. Diesem Werk reihte sich die vollständige Musik zum 6. Psalm an, übersetzt von Mendelssohn; 1793 war in München „Die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenwonne", musikalisches Charaktergemälde für die Orgel, erschienen. In diesem Jahr (1793) bewarb sich Knecht vergeblich um die Stelle eines Stiftsorganisten in Stuttgart[1]). Die folgenden Jahre füllte er beinahe ausschließlich mit theoretischen Studien aus, deren Resultate in der Herausgabe von Lehrbüchern verschiedener musikalischer Disziplinen bestand. So erschien rasch nach einander: eine Harmonik in vier Teilen (1792), eine Orgelschule (1795), eine Generalbaßschule (1796), theoretisch-praktische Klavierschule (1800), Musikalischer Katechismus (1803).

Zu Knechts Zeit machte die harmonische Theorie des Abtes Joh. Georg Vogler allgemeines Aufsehen. Von Rameau und Fux ausgehend, baute dieser aus den Trümmern der Alten eine Tonwissenschaft, Tonsatzkunst auf, durch welche er der Lehrer mancher Tonsetzer wurde, die später einen großen Namen sich errangen, wie Peter Winter, Karl Maria von Weber und Meyerbeer. Wir lassen Knecht, der sich mit Leidenschaft der neuen Lehre ergab, selbst reden:

„In dem bisher allgemein angenommenen Rameau'schen System bewandert, stellte ich Vergleichungen an und fand nach meiner Einsicht, daß Vogler in dem seinigen vieles

---

1) Siehe Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württ. Hofe. Band I, Seite 315. Stuttgart, Kohlhammer. 1891.

bestimmter angegeben habe. Er bestimmt die Zahl und Beschaffenheit der Konsonanzen und Dissonanzen, Tonverbindungen, Schlußfälle und Ausweichungen richtiger, als sonst geschehen ist. Die Lehre von Dissonanzen, Herleitung, Verschiedenheit, Vorbereitung und Auflösung derselben, ist noch nie so gründlich vorgetragen worden. Welch ein Reichtum an Harmonie ist nicht in diesem systematischen Werke enthalten! Beinahe würde es ein eigenes Buch erfordern, wenn man die Gründlichkeit, Richtigkeit und den Nutzen dieses in der That neuen Systems ausführlich zeigen wollte. Freilich scheint vieles darinnen dem ersten Anblicke nach schwer und unverständlich zu sein; allein es kostet nur angestrengtes Nachdenken, um alles verstehen zu lernen. Zum Behufe dessen ist auch das achtsaitige Tonmaß nötig, wenn man die Verhältnisse der Töne deutlich und anschaulich begreifen will. Der Abscheu vor Anstrengung mag wohl eine Hauptursache sein, warum sich so viele von dem Studium dieser Theorie abschrecken lassen. Manche höhnen aber auch das Vogler'sche System aus Mißgunst. Doch dem sei, wie ihm wolle, so muß ich frei bekennen, daß mein Genie durch dasselbe eine veränderte Richtung bekam und bei mir seit der Bekanntschaft mit demselben eine neue Epoche in der Satzkunst anfängt. Was mir Voglers Grundsätze deutlich machte, sind die Analysen, die er teils über seine eigenen, teils anderer großer Meister musikalische Werke in seiner Monatschrift unternimmt und Schönheiten wie Fehler darin mit Rücksicht auf sein System ästhetisch und kritisch zergliedert."

Dieser Georg Joseph Vogler war 1749 zu Würzburg geboren; als ein Schüler des Italieners Martini, ausge-

rüstet mit Kenntnissen aller Art, ein großer Orgelspieler, bedeutender Forscher im Gebiete der Tonkunst, besonders auch durch seine Verbesserungen im Orgelbau, das sog. Simplifikationssystem zu seiner Zeit gelobt und getadelt, wie kaum ein anderer, erhielt er im Jahr 1775 in Mannheim die dortige Kapelldirektion, stiftete seine bekannte Tonschule, an welcher er selbst Vorlesungen hielt, reiste dann in Schweden, England, Frankreich, Böhmen, bis er zuletzt in Darmstadt vom Großherzog von Hessen als Hofkapellmeister mit der Würde eines geheimen geistlichen Rats oder Abts festgehalten wurde und im Jahr 1814 daselbst starb. Seine „Tonwissenschaft", „ein neues Choralsystem", „Handbuch zur Harmonielehre", das „System für den Fugenbau", Werke, in denen er zwar im ganzen auf Rameau's Système harmonique (1726) fußte, die aber doch in manchem dem alten Schlendrian und Zopf entgegenarbeiteten, machten ihn bald zu einem gefürchteten, gehaßten, verleumdeten, aber auch angestaunten Mann. In dem System für den Fugenbau als Einleitung zur harmonischen Gesang-Verbindungslehre spricht er von den Fugen Händels und Bachs und läßt dann seinen Zorn über die Art aus, wie damals solche Musikstücke von den Kapellmeistern behandelt wurden. Es ist eine interessante Parallele, die er hier zwischen Bach und Händel zieht. „Daß die Fuge deutlich sein könne und deutlich sein müsse, hat der große Händel unwidersprechlich bewiesen. Ihm war das Pathos vorbehalten und ich kenne niemanden, der ihm darin gleichgekommen wäre. Da es aber leider so viele Musikdirektoren giebt, die das Pathos nicht einmal fühlen, so werden unter ihrer Aufführung die Händel'schen Fugen gejagt, d. h. sie nehmen sie in

einem so übertrieben geschwinden Zeitmaß, daß sie mehr einem Zetergeschrei als einem wohlgeordneten harmonischen Opus gleichen. Die beigesetzte Vorschrift Allegro verführt sie, allein sie sollten sich mehr nach der Wirkung richten, als am Wort halten. Die Zeichen haben ihre Perioden, wo sie gelten und wieder ihre Perioden, wo sie ihre Giltigkeit ändern oder verlieren, und deswegen sollten solche Musikdirektoren bedenken, daß in den alten, auch nach Händels Zeiten der langsame Vortrag an der Tagesordnung war, daß man damals unter der Vorschrift Allegro ungefähr das verstand, was jetzt Andante bezeichnet. Ich weiß schon zum voraus, daß ich durch Händels Lob bei sehr vielen blinden Anbetern des großen Sebastian Bach anstoße. Allein es sind blinde Anbeter, stumme Rhetoriker, taube Logiker, kalte Aesthetiker. Bachs Fugen sind sehr künstlich gearbeitet; für die Vielseitigkeit der Ausführung, weil auch seine Themata mitunter sehr bizarr waren, weil sie fast keine Ausführung zuzulassen scheinen, hatte er das erste Genie, ein wahrhaft unbändiges Genie, das selten im Geleis blieb. Bachs kontrapunktische Meisterstücke sind so reichhaltig, daß kein Kapellmeister in Europa ihm gleich kommt. Sie sind eine Musterkarte für Tonforscher, man kann nicht genug seine Wendungen bewundern, es kommen mitunter solche Ausflüchte vor, womit er sich durcharbeitet und woran niemand gedacht hatte. Seine Kontrasubjekte sind originell: wem waren sie je eingefallen? Allein sie sehen sehr schön, sehr symmetrisch auf dem Papier aus; klingen sie aber auch so schön? Will man denn auch hier, wie es bei den Gesichtspfeifen der Orgel der Fall ist, mit den Augen hören? Ist die Sprache abgerundet, der Styl geschliffen,

giebt es nicht so viele holperichte Stellen, die man gerne weg wissen möchte, kommen nicht so viele unharmonische Querstücke vor, die alle richtigen Schlußfolgen beeinträchtigen? Es schleichen Inkonsequenzen mitunter ein, die dem Ohr wehe thun, und deswegen ist die Wirkung mehr überraschend als geordnet; man fühlt nichts und man läßt es beim Erstaunen bewenden. Die Regel, daß die Kunst zu bergen (artis est celare artem) die größte Kunst sei, wird ganz vergessen und deswegen muß ich in rhetorischer, logischer und ästhetischer Rücksicht Händels klare, einfache, kräftig wirkende Fugen vorziehen."

Abgesehen davon, daß Vogler die großen Vokalwerke Bachs, die H-moll-Messe, die Passionsmusiken und die meisten Kirchenkantaten gar nicht kannte, hatte er überhaupt keine Ahnung, daß in Bach sich eben eine neue Zeit, mit ganz anderen musikalischen Bedürfnissen, mit anderen, viel reicheren Anschauungen vorbereitete, als diejenige Zeit, in welcher er groß geworden war. Wer keine anderen Aufgaben für die Musik erkannte, als das Ohr an stetem Wohlklang zu ergötzen, der konnte Bachs zum Teil schon ganz modernes Empfinden nicht verstehen. Dagegen lautet die Warnung an die Musikdirigenten bezüglich der Temponahme bei älteren Werken, als hätte Vogler unsere Zeit vorausgeahnt. Voglers Hauptstärke beruhte auf der Kritik, der theoretischen Kunst des Analysierens, ob wohl er in allen Gattungen der Komposition sich praktisch versucht hat; am besten gelang ihm der kirchliche groß angelegte Chorgesang. Sein Hauptverdienst bestand aber in der Kunst zu lehren, Schüler zu erziehen. Das bekannte harte Urteil Mozarts, der mit Vogler im Jahr 1778 in Mannheim zu-

sammen war und das, was O. Jahn im Zusammenhang damit über den merkwürdigen Mann sagt, enthält doch nur die halbe Wahrheit. Vogler hatte viele gute Seiten, wäre es auch nur das Verdienst, in jener Zeit in theoretischen Fragen mancherlei Art an die Stelle der reinen Empirie eine systematische Behandlung gesetzt zu haben. Auch hat er nebenbei dafür gesorgt, daß die theoretischen Streitigkeiten jener Zeiten, z. B. die eines Scheibe gegen Marpurg und D'Alembert[1]), die doch alle auf Rameaus Système fußten, durch Vereinfachung und Klarstellung der Begriffe zum Schweigen gebracht wurden. Wie schon Tartini durch Entdeckung der Kombinationstöne, Rameau durch die der Obertöne eine natürliche Entstehung unseres Tonsystems zu erklären im Stande waren, auf welchem dann später Hauptmann in seiner Harmonik weiter bauend manches noch deutlicher erhellte, bis Helmholtz mit seiner Entdeckung der Summationstöne der akustischen Begründung des Tonsystems die Krone aufsetzte (ohne damit die ästhetische Seite der musikalischen Kunst nach Gebühr zu würdigen, jedenfalls ohne das letzte und wichtigste zu erklären), so hatte auch Vogler in jener Zeit das Glück, die ganze Tonwissenschaft in eine faßbare, für die Lehre an Andere ungemein praktische Darstellung zu bringen. Unser Knecht hatte seinen Schriften viel zu danken, Vogler war eigentlich sein einziger Lehrmeister.

Und dieser Abt war auch als Mechaniker ein erfinderischer Kopf. Sein schon oben erwähntes Simplifikationssystem

---

[1]) Betrachtung der von Herrn Rameau erfundenen und von den Herren D'Alembert und Marpurg erklärten Hypothese von der Erzeugung der Töne. Leipzig, 1773.

brachte dem Orgelbau entschieden glückliche Verbesserungen. Er verwarf die Gesichtspfeifen, wodurch den tönenden Pfeifen eine tonleiterartige Ordnung angewiesen wurde. Die Windladen, die vorher weit auseinander lagen, wurden näher gerückt, der Wind gerade zugeführt. Der Pfeifenchor war nunmehr in einen Schrank eingeschlossen, sein vereinter Laut in die Höhe geleitet, wodurch mehr Stärke erzeugt werden konnte. Er führte den sog. dritten Klang ein, so daß mit 1200 mittelmäßig großen Pfeifen mehr Kraft der Mannigfaltigkeit erzielt wurde, als sonst mit 3000. Durch die damals mit dem Namen Thüren- oder Dachschweller belegten Einrichtungen war ein crescendo und diminuendo ermöglicht, welche Erfindung im Progressionsschweller, der in einer mathematischen Folge harmonischer Teile bald Register zusetzt, bald verringert, seinen Höhepunkt erreichte.

Diesen Vogler und seine musikalischen Theorien in überaus zahlreichen Aufsätzen in die damals berühmteste, bei Boßler in Speyer erscheinende Musikzeitung unter den verschiedensten Titeln, so in „kritischen Briefen an einen jungen Tonsetzer über wichtige Materien aus der Tonwissenschaft“, zu verteidigen, zu analysieren und dem Verständnis der Musiker und Musikliebhaber nahe zu bringen, wurde Knecht nicht müde. Rührend ist es, wie er sich Mühe giebt, den Charakter Voglers, der manche Blößen gab und besonders in seiner Eigenschaft als Orgelvirtuos nicht ganz frei von Charlatanerie sich hielt, in Betracht seiner sonstigen großen Vorzüge zu retten. Alle diese Abhandlungen, so auch über andere Gegenstände, „Die wahre Art des Präludierens“ u. a. sind mit großem Scharfsinn geschrieben und verraten eine

entschiedene Begabung für Lösung rein theoretischer Fragen und Zweifel. Als die Boßler'sche Realzeitung der Ungunst der Zeiten wegen eingegangen war und im Jahr 1798 Rochlitz in Leipzig seine berühmt gewordene allgemeine Zeitung gegründet hatte, wurde Knecht dessen eifriger Mitarbeiter. Schon in den ersten Jahrgang sendete er mehrere Aufsätze über die Harmonie ein, welche sich über die Fragen ausließen, „ob die Harmonie in der Natur gegründet sei", „ob die Alten etwas von der Harmonie gewußt haben", „was zur allgemeinen Fortschreitung in der Kenntnis der Harmonie im mittleren Zeitalter beigetragen habe", „wie weit man heute mit den neuesten Entdeckungen in der Harmonie sei", „ob die Harmonie aus der Melodie oder diese aus jener entspringt", „ob und inwiefern die Melodie den Vorzug vor der Harmonie habe". Des weiteren finden wir im Jahrgang 1799—1800 den Versuch einer Theorie der Wohl- und Uebelklänge, im Jahrgang 1800—1801 den Aufsatz „Was für Vorteile hat sich die praktische Musik von der Anwendung des Vogler'schen Systems zu versprechen". Im Mai 1803 steht eine Abhandlung über das Stimmen der musikalischen Instrumente, insbesondere der Orgel in der allgemeinen Zeitung samt einem Anhang, in welchem eine kleine transportable Orgel, Mikrophon genannt, beschrieben ist, welche Knechts Sohn, Georg Christian, associiert mit dem Orgel- und Instrumentenmacher Hagemann zu Tübingen, verfertigte.

In einem jener „kritischen Briefe an einen jungen Freund", Gedanken über Enharmonik enthaltend, macht er folgende treffliche Bemerkung, die auch heute trotz Westphal u. a. nicht zu widerlegen sein wird: „Ich verwerfe das Enharmonische

nicht, gebe ihm sogar seine besondere Wirkung zu, *wenn es nicht übertrieben wird*. Die alten Griechen rechneten die Enharmonik unter das Schwerste in der Tonkunst, welches auch kaum den spekulativsten Köpfen erreichbar wäre. Ich muß Ihnen aber, mein Freund, aufrichtig gestehen, daß ich, so sehr ich übrigens ein Verehrer des Alten bin, mir von der Musik der Griechen eben keine großen Begriffe mache, man mag davon sagen, was man will. Die außerordentlichen Wirkungen, welche man ihr zumißt, sind meist fabelhaft. Der Schluß, den man von der großen Kultur ihrer Künste und Wissenschaften auf die Vortrefflichkeit ihrer Musik macht, ist nicht so wichtig. Sie hatten zwar eine Menge Ausrechnungen, Zeichen und Kunstwörter darin, wodurch die Erlernung der Musik äußerst erschwert wurde; allein dies beschäftigte und ermüdete zugleich mehr den Verstand und das Nachdenken, als es das Ohr ergötzen, das Herz rühren konnte" u. s. f.

Ein Fall aber, der Knechts Freimut im schönsten Lichte zeigt, sei noch erwähnt. Im Jahr 1785 hatte Knecht in einer Streitschrift gegen einen G. Weißbeck, Stud. der Rechte in Erlangen, der Voglers Harmonie und Fugensystem angegriffen hatte, letzteren warm und scharf verteidigt. Im Jahr 1790 hatte dagegen ein Pfarrer Christmann (der Mitarbeiter des später zu erwähnenden württembergischen Choralbuchs von Knecht und Christmann) in einer Nummer der Realzeitung erzählt, daß Vogler ihn versichert hätte, *er* wäre selbst der Verfasser jener gegen Weißbeck gerichteten Streitschrift, und nicht Knecht. Dieser veröffentlichte nun eine „abgenötigte Selbstverteidigung gegen den H. Abt Vogler" in der musika-

lischen Korrespondenz der deutschen philharmonischen Gesellschaft vom 30. März 1791, in welcher er wörtlich sagt:

„Ich will das unparteiische musikalische Publikum auf nachfolgende 7 Punkte aufmerksam machen und ihm sodann die Entscheidung überlassen. 1) Kann ich einem jeden, der es verlangt, ein eigenhändiges Schreiben von Voglern aus Aschaffenburg nachweisen, worin er mich sehr bat, daß ich doch die Verfertigung seiner Apologie gegen Weißbeck übernehmen möchte. 2) Hat Vogler selbst in dem Frankfurter Journal öffentlich bekannt gemacht, daß i ch ihn verteidigen werde. 3) Wird jeder Kenner einen merklichen Unterschied zwischen meiner und seiner Schreibart finden, ausgenommen, daß ich mich seiner neuen Terminologie darin bedient habe und noch bediene. 4) Muß es der ehrliche Herr Wagner in Ulm, welcher das Werkchen gedruckt hat, bezeugen, daß ich ihm das Manuskript, welches ich noch aufweisen kann, von meiner Hand geschrieben, zuschickte, ja, ihm noch einen Nachtrag sandte, da diese Schrift beinahe schon abgedruckt war. Zudem war 5) die ganze Streitsache im Betreffe gewisser Sextengänge so leicht zu führen, daß ich mir bisher gar nichts darauf eingebildet habe. 6) Ist die ganze Schrift dergestalt von Lobsprüchen auf Vogler angefüllt, daß er sich schon in dieser Rücksicht nicht für den Verfasser derselben ausgeben kann, ohne sich vor der Welt lächerlich und verächtlich zu machen, denn laus propria —. Endlich 7) beweisen meine bisherigen Beiträge zur musikalischen Realzeitung und Korrespondenz, welche meistens über die Vogler'sche Theorie Aufklärung verbreiten, daß ich vielleicht unter allen Anhängern des Vogler'schen Systems der einzige bin, der es, nach Vog-

lers eigener Aussage, am besten versteht, und bisher öffentlich darüber geschrieben hat, wie auch (wohlgemerkt!) ohne Voglers Beihilfe darüber zu schreiben im stande ist. Denn, wenn ich nicht im stande gewesen wäre, die Streitschrift wider Weißbeck ohne Vogler zu verfassen, so müßte daraus folgen, daß Vogler auch alle meine nachherigen in der musikalischen Realzeitung und Korrespondenz befindlichen Aufsätze über seine Theorie für mich verfertigt hätte, welches doch Niemand glauben wird. Zum Beweise dessen werde ich fortfahren, mehrere Aufsätze über seine Theorie in der musikalischen Korrespondenz einzurücken und niemals aufhören, in Vogler einen der größten Theoretiker unter den neueren und eben so großen Praktiker zu verehren, wenn er gleich in seiner übrigen Art zu denken und zu handeln wie alle anderen Adamskinder einige Anomalien an sich haben, ja sich sogar feindselig gegen mich bezeugen sollte, wie ich vom letzteren ein paar Daten anführen will.

Ein gewisser Ausdruck, den ich von ihm in der musikalischen Realzeitung an einem gewissen Orte gebraucht habe, und den er sehr beleidigend fand, soll ihn, wie ich sicher weiß, so sehr wider mich aufgebracht haben, daß er sagte, dies könne er mir nicht verzeihen. Aus Rache gegen mich mag er sodann Herrn Christmann jenes obige gesagt haben. Rache aber ist immer unedel. Allein ich versichere bei meiner Ehre, die mir lieber als mein Leben ist, daß ich niemals die Absicht gehabt habe, Herrn Abt Vogler auf irgend eine Art zu beleidigen; vielmehr habe ich ihn an dem nämlichen Orte und bei anderen Anlässen hochgerühmt. Doch — wird er nicht unfehlbar und in allen Stücken untadelhaft sein wollen.

Vogler äußerte oft in seinen Briefen an mich den sehnlichsten Wunsch, den ich für aufrichtig hielt, mich persönlich kennen zu lernen, eine ebenso heftige Sehnsucht fühlte ich nach seiner persönlichen Bekanntschaft. Allein, da er letzthin in Ulm (nur 5 Stunden von Biberach) war, kam er weder nach Biberach, noch machte er mir etwas von seiner Reise nach Ulm wissen. Nun hielt sich Vogler an Leute, die zwar in einem anderen Fache geschickt sind, aber nichts weniger als sein System verstehen, bloß weil sie ihm Weihrauch im Ueberflusse streuen. Den armen Knecht hingegen, der es immer mit ihm so herzlich und aufrichtig meinte und ihm mit Leib und Seele ergeben war, scheint er jetzt, seines Glückes voll, ganz zu verlassen. — Ich muß gestehen, daß ich die Verteidigung Voglers gegen Weißbeck sehr ungern und bloß aus vorzüglicher Achtung für Vogler übernommen habe. — Gesetzt auch, Vogler hätte ofterwähnte Schrift heimlich für mich verfaßt und meinen Namen dem Werkchen in der Absicht vorgesetzt, um mir dadurch bei der musikalischen Welt ein Relief zu verschaffen, so wäre es von Vogler verräterisch und treulos gegen mich gehandelt, daß er es nun dem Herrn Christmann entdeckt und dieser hierauf dem Publikum bona fide bekannt machte. Aus der Achtung, mit welcher Herr Christmann deshalb an Herrn Rat Boßler von mir schrieb, zu schließen, ist es zwar demselben leid, daß ich durch diese Stelle sollte gekränkt worden sein; allein er hätte diese Aussage Herrn Voglers nicht sogleich für bare Münze annehmen sollen, denn in seiner Erzählung selbst liegt schon eine Nullität, wenn er sagt: „er wisse nicht, wie es zugegangen sei, daß ich mir die Ehre dieser Autorschaft stillschweigend angemaßt

habe". Warum hat er nicht den offenherzigen Herrn Abt Vogler gleich auf der Stelle darüber gefragt? Wenn ich der Absicht nachspähe, aus welcher Herr Vogler dieses Herrn Christmann erzählt hat, so kann ich keine andere ausfindig machen, als diese, daß er dadurch seinen Ruhm vergrößern und mich verkleinern wollte. Beinahe bringt mich dies auf den Gedanken, als ob Herr Vogler ein bischen eifersüchtig sei, daß ich mich nach und nach sowohl durch verschiedene theoretische Aufsätze, als durch praktische Werke bei Kennern in einige Achtung gesetzt habe. Ist aber dieser Mann nicht schon groß genug? Glaubt er sich noch größer auf Kosten eines in Betracht gegen ihn wenig bedeutenden Mannes zu machen? Bestehet nicht die wahre Größe des Geistes unter anderem auch selbst in der Verachtung des Ruhms und in der Unterdrückung eines übertriebenen Eigendünkels, wie auch überhaupt in der Vermeidung alles eitlen und selbstischen Wesens? — Ich mußte meine Ehre retten, so herb es mich auch ankam, dieses wider Vogler zu thun, der Anlaß hiezu gab. Dessenungeachtet aber bin und bleibe ich Herrn Abt Vogler für so manche schriftliche Belehrungen, die er mir gab, höchst dankbar und werde in ihm den großen Mann in Absicht auf seine Wissenschaft und Kunst unaufhörlich bewundern, ohne den Menschen, der gleich anderen Erdensöhnen, so manchen Schwachheiten unterworfen ist, in Betrachtung zu nehmen."

Wir haben diese Selbstverteidigung Knechts in ihrem ganzen Umfange mitgeteilt, weil bei dem fast gänzlichen Mangel an Briefen, Aufzeichnungen und sonstigen Charakteristiken des verdienten Mannes dieses Aktenstück einen um-

fassenden Blick thun läßt in das Wesen und den Charakter Knechts, der in all seiner liebenswürdigen Bescheidenheit doch durch jede Zeile kund thut, daß er das Recht in sich fühle gegen einen Mann von einer beinahe europäischen Berühmtheit auftreten zu dürfen, weil er in seltener Schärfe die Kunst seiner Zeit vollkommen überschaute und der Wahrheit seiner Sache sich bewußt war.

Wie einfach, nüchtern und so rein sachlich ist doch diese Veröffentlichung gegen die im Jahr 1790 in dem 78. Stück der Chronik bombastisch aufgeputzte Apotheose Voglers durch Schubart, der also schreibt:

„Vogler, Europas erster Orgelspieler, der Mann und Vertraute meines Herzens, weilte auf seinem Reisefluge ein paar selige Tage bei mir, hauchte mit seinem Genius mein Saitenspiel an und gab zu Eßlingen ein Orgelkonzert, das alle Hörer in süßes Staunen versetzte. Im tiefen Verständnis des einfachen und doppelten Kontrapunktes, in der kunstvollen Bearbeitung, in der Vollgriffigkeit, Fauststärke, wunderbaren Pedalanwendung und Ausdauer hat er an Händel und Sebastian Bach seinesgleichen; aber in der Farbengebung durch die schnelle magische Mischung der Register und in der musikalischen Malerei, die Naturgegenstände bis zur höchsten Täuschung vorstellt, hat er nie seinesgleichen gehabt, wird auch schwerlich in unseren winzigen Tagen von jemand erreicht werden.

O ihr Organisten von Liliput, samt und sonders, ihr kritischen Männlein, die ihr Voglers Riesenbild mit burleskem Neide anschnarcht, oder bösartig bepißt, verschlupft euch doch einmal in eure Hornissennester, denn Vogler ist unantastbar."

Folgt ein Gedicht „Schubart bei seinem Abschiede von Vogler“, voll überschwänglichen Lobes in den bekannten hochtrabenden Phrasen des Dichters. Wie in jener Abfertigung Knechts in jeder Zeile der nüchterne, gerechte Kritiker spricht, so hier in Schubart in jedem Wort der enthusiastische, das Ziel gar zu leicht überschießende Dilettant.

Weitere für Knecht unangenehme Folgen scheint jener Streit mit Meister Vogler nicht gehabt zu haben. Im Gegenteil. Im folgenden Jahr 1792 sandte Vogler eine „ästhetisch-kritische Zergliederung des wesentlich vierstimmigen Singsatzes des von H. Musikdirektor Knecht in Musik gesetzten ersten Psalms“ in die musikalische Korrespondenz (ein anderer Titel für die Realzeitung), die Knecht mit großer Anerkennung und Achtung behandelt.

Im 6. Psalm hatte Knecht die bis dahin so sehr vernachlässigte Posaune in ihre Rechte eingesetzt und es wäre interessant, zu erfahren, ob er die Musik zu König Thamos von Mozart, in welcher der große Meister zum erstenmale die Posaune selbständig behandelt, wohl gekannt hat. Wahrscheinlich ist, daß Knecht hier selbständig, ohne Beeinflussung durch Mozart, vorging; denn die Musik zu Thamos wurde nur einmal in Salzburg im Jahr 1780 aufgeführt und war dann Dezennien lang so gut wie verschollen.

Mit Beginn des 19. Jahrhunderts, von 1800 bis 1807, finden wir Knecht in Kammer- wie Kirchenmusik thätig. Es entstanden Klaviersonaten (bei Ammon in Heilbronn), Trios für Klavier, Violine und Cello (Darmstadt), Flötenduette, Variationen für Klavier, dann ein doppelchöriges Te deum (André, Offenbach), ein Magnifikat und ein Dixit dominus,

beides preisgekrönte Werke, eine theoretisch-praktische Abhandlung über das Choralspiel auf der Orgel, außerdem eine große Menge Prä- und Postludien für die Orgel. Auch entstand auf die Aufforderung Nägelis in Zürich im Jahr 1804 eine Schlußfuge zu Seb. Bachs bekanntlich nicht ganz vollendeter Kunst der Fuge. Nägeli äußerte sich hierüber folgendermaßen:

„Es ist bekannt, daß das größte Kunstwerk des größten Harmonisten letzte Vollendung nicht erhielt, weil derselbe, ehe er diesen seinen Cyklus musikalischer Darstellungen beschließen konnte, die Schuld der Natur bezahlen mußte und die Tradition sagt uns durch das Organ Gerbers, daß der Künstler der unvollendet gebliebenen Fuge à 3 Soggetti noch eine andere à 3 Soggetti im verdoppelten Kontrapunkte ausgearbeitet als Schluß des Ganzen habe beifügen wollen. Eine Vollendung dieses im besonderen Sinn zum Canon des Tonkünstlers geeigneten Werkes von einem Nachfolger Bachs ist daher ohne Zweifel eine der größten Aufgaben.

Die Lösung dieser Aufgabe hat nun Knecht auf eine so meisterhafte Art zu Stande gebracht, daß er, sich so anschließend an jenen unsterblichen Künstler, selbst den Weg zur Unsterblichkeit gefunden. Er hat nicht nur durch Fortführung jener letzten Bach'schen Fuge die 3 Soggetti geschickt verbunden und so diese Fuge geschlossen, sondern wirklich eine neue Fuge à 4 Soggetti verfertigt. Die Themate sind so geistreich erfunden und so schön verflochten, daß selbst Dilettanten, die sonst dem strengen Style abhold sind, diesem Kunstwerk Geschmack abgewinneu können. Das Hauptthema (erstes Subjekt) dieser Quadrupelfuge ist dem Hauptthema

der vorhergehenden Bach'schen Tripelfuge ähnlich. Jedes der Subjekte ist mit seinem eigenen Kontrasubjekte, das Hauptthema mit mehreren, versehen. Jedes Subjekt wird mit seinem eigenen Kontrasubjekte als ein förmliches Fugato durchgeführt, sodann werden je zwei und zwei miteinander verwebt und endlich alle vier gegen einander kontrapunktiert, jedoch so, daß das Hauptthema im ganzen genommen immer die größte Bedeutung erhält, indem die drei anderen dieselbe in den mannigfaltigsten Gegenharmonien erhöhen.

Ob und wenn dieses seltene Kunstwerk öffentlich erscheinen werde, hängt nicht sowohl von goldreicheren Zeiten, als vielmehr von solchen Zeitumständen ab, wo der Geschmack an solider und kunstreicher Musik wieder eintritt."

Knecht hatte, da er schon im Jahr 1792 aus unbekannten Gründen seiner Stelle als lateinischer Präzeptor enthoben wurde (oder war er des Schulmeisterns müde und bat selbst um seine Entlassung?), fortan alle Zeit nur der Musik zu leben. Er gründete stehende Konzerte in seiner Vaterstadt und ging dabei von dem Grundsatz aus, immer nur wenige, aber ausgesuchte Stücke zu geben, um den Geschmack des Publikums langsam aber sicher zu verbessern. Auch von dem Theater herab suchte er musikalisch einzuwirken und soll für das Biberacher Theater ungefähr 20 Opern und Operetten geschrieben haben, von welchen nur wenige erhalten sind. Der Verfasser einer kleinen Lebensbeschreibung Knechts spricht im Jahr 1790 in der Realzeitung über diese für die Biberacher Theaterfreunde geschriebenen Opern: „Die treuen Köhler", „Erntekranz", „Die Entführung aus dem Serail" (!) verdienen vor allen anderen Erwähnung wegen des glücklichen Wettstreites

mit Wolf, Hiller und Mozart. Man darf es bei den meisten Lesern dieser Nachrichten als etwas bekanntes voraussetzen, daß sich die diesen Titel führenden Arbeiten jener drei Tonsetzer unter den übrigen Produkten ihres Genies vorzüglich auszeichnen. Hiller hat insonderheit im Erntekranz alle Gradationen des Theaterstyls anzubringen gewußt und steigt vom niedrigen Komischen bis zum Empfindsamen nach Maßgabe des Charakters der darin singenden Personen sehr glücklich und durch alle dazwischen liegenden Mittelstufen empor. Mozart übergab mit seiner Bearbeitung des mageren Textes zur Entführung dem sachkundigen Publikum ein Kreditiv seiner Würdigkeit zum Kapellmeister. Wolf lieferte in den treuen Köhlern ein Stück, welches seinem Rosenfeste an der Seite zu stehen verdient. Von einem andern, als von Knecht, wäre es ein Wagstück, sich an Texte zu machen, die schon, sozusagen, ihren Mann gefunden haben. Allein man reise, und höre! Und man wird mit der Ueberzeugung das Parterre verlassen, daß Knecht auch im theatralischen Fache groß ist und um so mehr groß zu heißen verdient, weil er es durch sich selbst ward und weder große Reisen, noch zahlreiche Musiksammlungen von Werken anderer, noch Theaterpraxis zu seiner Größe das mindeste beigetragen haben."

Soweit der Berichterstatter von damals, dessen Unterscheidungsvermögen uns allerdings sehr dürftig erscheint, wenn er Mozart mit philisteriösen Naturen wie Wolf und Hiller zusammenstellt. Das ist aber überhaupt das Merkwürdige, das uns aus den meisten öffentlichen Urteilen jener Zeit entgegentritt, daß sie Mozart immer nur so weit anerkennen, als er mit seinen im Durchschnitt unendlich tief unter

ihm stehenden Zeitgenossen zusammenstimmt; das, was uns heutzutage so groß an Mozart erscheint, schien den meisten der Mitlebenden als ein Abweichen von der ächten, ehrwürdigen Kunst ihrer Väter. Ein höchst beachtungswertes Moment, das uns alle warnend zur Vorsicht im Urteil über manche Erscheinungen in der heutigen Kunst auffordert.

Unstreitig hat Knecht schon sehr frühe, durch Wieland und die Liebhaber der Biberacher Bevölkerung für das Theater angeregt, sich mit Opern- oder Operettenmusik beschäftigt. Am 28. Dezember 1772 wurde am Biberacher Theater aufgeführt: Don Juan, oder das klägliche Ende eines verstockten Atheisten, eine Posse, in welcher die bekannten Namen Donna Elvira, Gemahlin des Don Juan, ein Bedienter des Don Juan, die Bildsäule des Comenthur ꝛc. vorkamen. Die Musik dazu soll von Knecht gewesen sein; also damals schon ein Rivale Mozarts. Dann wurde am 15. August 1783 zu Ehren des neuerwählten Stadtammans und Komödiendirektors in Szene gesetzt „Der Freund des Königs Gustav Adolph Walwais“ und „Adelheide“ mit Prolog und Epilog, verfaßt von Knecht; ebenso ein Singspiel „Der Tempel der Musen“, Musik und Text von J. H. Knecht. Aus den Jahren 1785 und 86 finden wir aufgezeichnet: „Der lahme Husar“ und „Der Schulz im Dorf“, zwei komische Opern; letztere wurde sehr oft wiederholt. Von den Jahren 1790 und 91 ist zu berichten: „Der Kohlenbrenner“ und „Die Entführung aus dem Serail“ — letztere Oper wurde bis zum Jahr 1803 und 4 jedes Jahr einigemal auf die Bühne gebracht. Weiter lesen wir in den „Beiträgen zur Biberacher Theatergeschichte“, herausgegeben

von Ofterdinger, von Knecht'schen Opern und Singspielen: die Oper „Der Erntekranz“ (1788), „Der Tempel des Verdienstes“, Musik und Poesie von Knecht, „Die Feier des Bundes der Liebe“, ein allegorisches Singspiel nach Shakespeare, „Die Wiederkehr des Friedens und die goldene Zeit“ zur Feier des Lüneviller Friedens (1801), Text und Komposition von Knecht, „Die Liebe auf dem Lande“, Zwischenspiel, „Die Inka's“, Schauspiel mit Musik, „Scipio vor Carthago“, große heroische Oper in 3 Akten, Text nach Livius ebenfalls von Knecht, „Der Musenchor“, ein musikalisches Vorspiel zu Ehren des Herrn v. Hiller (Pathe Knechts). Von allen diesen Opern sind, wie es scheint, nur 5 erhalten. „Der Schulz im Dorfe“, „Die treuen Köhler“, „Feodora“, „Der Musenchor“, „Die Aeolsharfe“, große romantische Oper in 4 Akten, von welcher später die Rede sein wird.

Diese wiederholten Opernaufführungen im Theater in Biberach müssen endlich auch die Theater- und Hofkreise in Stuttgart auf diesen Mann aufmerksam gemacht haben, der ohnedies durch seine schriftstellerische Thätigkeit sich längst einen bekannten Namen erworben hatte. Im Jahr 1807 wurde Knecht als Direktor der kgl. Hof- und Kirchenmusik zu Stuttgart, nach längerem freiwilligem Aufenthalt daselbst, angestellt. Nun hatte er erreicht, was er in jenem Brief an Wieland als sein Endziel so sehr gewünscht hatte, einen größeren Wirkungskreis in einer großen Stadt. Aber kurz nur war diese Freude, wenn es überhaupt eine gewesen war. Denn schon nach 2 Jahren, 1809 kehrte er, wie berichtet wird, der Kabalen müde nach Biberach zurück. Eine andere Lesart ist, daß er für eine solche Stelle ganz und gar

nicht gepaßt habe; an anderer Stelle heißt es, „den gegen ihn angesponnenen Intriguen weichend“.

Während dieser zwei Jahre wurde am kleinen Schauspielhause in Stuttgart (1807) das Schauspiel „Jolanthe, Königin von Jerusalem“ mit Musik von Knecht und „Schillers Glocke“, melodramatisch bearbeitet[1]), ebenfalls mit Musik von Knecht aufgeführt. Erstere Musik ist verschollen, von der Musik zu Schillers Glocke befindet sich noch ein Klavierauszug im Manuskript in Biberach. Daß er in Stuttgart sich mit der Abfassung eines Duodrams Pygmalion von Rousseau beschäftigte, geht aus dem im Anhang mitgeteilten Brief an seine Frau hervor. Sicher ist aber, daß diese dramatische Szene in den Jahren 1807 und 8 in Stuttgart nicht über die Bühne ging, dagegen ein Melodram „Pygmalion“ von Benda lesen wir des öfteren auf den Theaterzetteln dieser Jahre.

Nach jenem Briefe wäre Knecht im April 1807 in Stuttgart anwesend gewesen, noch ungewiß, ob er vom König zu einem Direktorposten berufen würde oder nicht. Knecht schien der Ansicht zu sein, seine Ernennung hänge von dem bald zu erwartenden Tode des schwer erkrankten Kapellmeisters Kranz ab. Seine vielleicht nur provisorische Anstellung als Hof- und Kirchenmusikdirektor muß aber jedenfalls in diesem Jahre erfolgt sein.

---

[1]) Ohne Zweifel die erste musikalisch-melodramatische Bearbeitung des berühmten Gedichts. Die Musik enthält manche Schönheiten, darunter freilich auch triviale Stellen, die heutzutage nicht mehr zu genießen sind. Es teilt dieses Werk das Schicksal der Lindpaintner'schen Komposition, welche es an Gedankenreichtum aber eher überragt.

Da die württembergischen Hofmarschallsakten erst mit dem Jahre 1817 beginnen, die Hoftheaterregistratur einstens ein Raub der Flammen wurde, auch die Akten der Hofkirche und Hofkirchenmusik nicht über das Jahr 1817 zurückgehen, so ist überhaupt, da auch sonst vieles aus König Friedrichs Zeit vernichtet wurde, eine genaue Einsicht in die Anstellungsform Knechts in Stuttgart nicht mehr zu erreichen, ebensowenig der wahre Grund zu erforschen, weshalb er schon im Jahr 1809 sich wieder nach Biberach begeben hat.

Dorthin zurückgekehrt scheint Knecht sich wieder mehr der Kirchenmusik, theoretischen Arbeiten und seinem Lieblingsthema, dem Choral, zugewandt zu haben. Schon früher waren die neuen Bearbeitungen dieser Choralbücher erschienen, eins für Biberach (erstmals gedruckt 1803), ein solches für Württemberg (1798) und später im Auftrage der bayerischen Behörden ein Choralgesangbuch für die protestantischen Gemeinden Bayerns (1814). Ferner sind aus diesen Jahren anzuführen: ein Heft Antiphonien, Figuralgesänge und Kirchenkantaten. Im Sommer 1817 arbeitete er auf Ermunterung seiner Freunde mit Liebe eine Skizze zur Feier des Jubelfestes der Reformation aus, die den Titel führte: „Luthers Verdienste um Musik und Poesie".

Ein Schlaganfall, der ihn schon im Jahr 1814 betroffen hatte, von dem er sich aber wieder ganz erholt hatte, wiederholte sich bald nach dieser seiner letzten Arbeit und bereitete seinem Leben am 1. Dezember 1817 ein sanftes Ende.

Welch ein einfacher, stiller, anspruchsloser Lebensgang! Keine großen Reisen (er kam wohl nie über die Grenzen seiner Heimat), wie wenig Auszeichnung, Ermunterung! Bei

seinen Gaben hätte Knecht in glücklichen Verhältnissen wahrlich eine ganz andere Laufbahn machen müssen. Wohl hatte jener Rezensent der ersten Ausgabe seiner Harmonik im Jahr 1792 recht, wenn er den Wunsch öffentlich aussprach, „daß seine Herren und Vorgesetzten (er war damals noch Präzeptor an der Lateinschule) diesem in so viel Rücksichten verdienstvollen Mann, der mit Wieland seiner Vaterstadt so viele Ehre macht, zur reellen Erkenntlichkeit mehr Muße vergönnen möchten, wofür sie sich unfehlbar den lautesten Beifall des musikalischen Publikums erwerben würden. Herr Knecht besitzt neben der gründlichsten Einsicht zugleich die Gabe des lichtvollsten Vortrags, welche so wenig musikalischen Schriftstellern eigen ist" (Realzeitung, Juni 1791).

Es giebt beinahe kein Gebiet der Musik, auf welchem er nicht thätig war und was er angriff, hatte, wie man zu sagen pflegt, Hand und Fuß. Seine Klavier- und Orgelfugen, mit meist kurzen aber glücklich erfundenen Themen, sind durchaus fließend und modulatorisch interessant geschrieben. Mehr noch ist dies von den mehr als hundert Präludien zu sagen, die sich durch äußerste Lebendigkeit, Kraft und zuweilen Mozart'sche Anmut auszeichnen. Die Kammermusik, Trios, Sonaten tragen durchweg das Gepräge jener Zeit, es sind Früchte, die sich an Emanuel Bach emporgezeitigt hatten, aber sie sind sicher nicht schlechter als so manche Tonstücke der damals vielgenannten Kotzeluch, Stamitz, Rosetti u. a.

Besonderes Interesse erregen seine zahlreichen musikalischen Tongemälde für Orchester oder Orgel. Die Sinfonie in fünf Sätzen „Le Portrait de la nature" war, wie schon bemerkt, die Vorgängerin von Beethovens Pastoralsinfonie.

Sie erschien lange vor ihrer großen Schwester und zeigt in den einzelnen Motiven zum Teil Aehnlichkeit mit dieser. Eine ähnliche Schilderung liegt „der durch ein Donnerwetter unterbrochenen Hirtenwonne“ für Orgel zu Grunde. Knecht sagt darüber in der Vorrede: „Ich übergebe den Kennern und Liebhabern des Orgelspiels gegenwärtige Schilderung auf der Orgel mit dem vollen Vertrauen, daß sie dieselbe günstig aufnehmen und mit Nachsicht beurteilen werden. Ich habe das Donnerwetter, welches Abbé Vogler allerorten auf der Orgel spielt, niemals gehört: es ist also gegenwärtiges meine eigene Erfindung. Wohl bekannt ist mir, was für Einwendungen manche Kritikaster gegen dergleichen Stücke machen; allein der Raum ist hier zu enge, um die Materie von der musikalischen Malerei auseinanderzusetzen und ausführlich darzuthun, welche Art von Schilderungen in das Ungereimte, Kindische und Lächerliche falle, und welche hingegen vernünftig und zweckmäßig sei. Dies muß ich mir auf eine andere Gelegenheit vorbehalten. Inzwischen wird mir das musikalische Publikum so viel Geschmack und Urteilskraft zutrauen, daß ich einen der musikalischen Schilderung würdigen Gegenstand zu wählen wisse.“ Folgt dann eine Anweisung zur Behandlung der Register bei den zarten Hirtengesängen und eine sehr ausführliche Anleitung, wie der ferne, näher kommende Donner bis zu den heftigsten Schlägen auszudrücken sei. Die ganze Vorrede schließt mit den Worten: „Kunstverständige werden noch mehrere geschmackvolle Registerveränderungen zu treffen wissen: darum — Sapienti sat. Biberach am 2. Jänner 1794.“ Die Schilderung des Gewitters, besonders die Figuren, welche die zuckenden Blitze vorstellen,

erinnern auch hier an Beethovens Schilderung in der Pastoralsinfonie. Leider scheinen die anderen Instrumentalkompositionen Knechts, die Programmmusik enthalten, wie die obengenannten Trauermusiken auf Kaiser Joseph, Herzog von Braunschweig, die Musik zu Don Quixote 2c., verloren gegangen zu sein. Thayer, der Biograph Beethovens, erwähnt eine Bearbeitung ähnlicher Gegenstände durch Abt Vogler.

Wir wenden uns nun der Seite Knechts zu, welche am wenigsten bekannt ist, weil, soviel wir erfahren konnten, seine Theatermusik, außer in Biberach und vielleicht in einigen kleinen bayerischen Städten, wie Kaufbeuren u. s. f. nirgends aufgeführt, noch weniger durch Druck in die Oeffentlichkeit gelangte[1]). Selbstverständlich sind die uns bekannten Operetten in der Form kaum verschieden von den von Leipzig und Wien ausgegangenen eines Weiße, Adam Hiller, Wenzel Müller, Wolf, Leopold Gaßmann u. a. Arie folgt auf Arie, teils derb komisch, teils sentimental; doch findet man bei Knecht auch Duette, Terzette, ja sogar Quintette und Sextette, letztere sicher unter dem Einfluß Mozarts entstanden. Was aber den musikalischen Inhalt seiner Arien und kleinen Ensemblestücke betrifft, so stehen die meisten über jenen Hillers und ähnlicher, sind feiner in der Charakteristik, gewählter in der Instrumentation; auch der Text, häufig von Knecht, ist selten so

[1]) Die Operette „Der lahme Husar" und verschiedene Gesänge aus der „Entführung", welche ich früher als wahrscheinlich verloren bezeichnete, entdeckte ich, allerdings nur im Klavierauszug, bei einem Augsburger Antiquar in eben dem Augenblick, als ich diese Blätter für den Druck fertigstellte. So ist die Hoffnung vorhanden, daß infolge der Veröffentlichung dieser Schrift sich vielleicht noch manches Verlorengeglaubte wiederfinde.

läppisch und abgeschmackt wie der seiner Zeitgenossen und Vorgänger in der Operette. Wir möchten seine Theatermusik vielmehr derjenigen Schenks und Dittersdorfs an die Seite stellen, wenn sie vielleicht auch nicht so originell ist und sprechen damit aus, daß Knecht immerhin mit zu denjenigen gehört, die in dem Versuche, der Opernform von damals edlere Haltung, eine höhere Komik und gewähltere Charakteristik zuzuführen, Mozarts Entführung den Boden bereiten halfen. Grund genug, um ihn auch nach dieser Seite hin wieder in Erinnerung zu bringen.

Das bedeutendste Werk Knechts ist ohne allen Zweifel die große romantische Oper „Die Aeolsharfe". Sie umfaßt vier Akte mit je zwei Abteilungen. Der Text ist unter Beihilfe eines unbekannten Dichters namens Remmele frei erfunden. Phrynis, Unterthan des Königs Hierokles von Aeolien, hat die Aeolsharfe erfunden. Daß der „Gottheit Odem" das Instrument erst zum Erklingen bringt, macht sie dem König und seinem Volke heilig. Sie wird in einem geweihten Orte, auf hoher, ins Meer hinausragender Felsenspitze aufgestellt und als Hüterin und Priesterin dieses von den Aeoliern angestaunten Orakels die Tochter des Erfinders, die Jungfrau Melilla, feierlich bestellt [1]).

[1]) Die Anmerkung über das in der Oper nachzuahmende Spiel der Aeolsharfe lautet in dem Originalmanuskript: „Da die wirkliche Aeolsharfe, von deren bis zur Täuschung getroffenen Nachahmung die Hauptwirkung dieser romantischen Oper ganz allein abhängt, von ferne wie eine Orgel tönet, wenn sie sehr groß gebauet und dem stärksten Wind ausgesetzet ist, so kann dieselbe durch keine andern, als durch Blasinstrumente am täuschendsten nachgeahmt werden. Diese Blasinstrumente müssen hinter die Couliße in der Nähe der Aeolsharfe gestellt werden

3*

Während nun die Jungfrau Melilla dieses heilige Instrument bewacht und von seinen zauberhaften Klängen in süße Träumerei gewiegt, in einem solchen halb verzückten Zustand einen liebewerten Jüngling erblickt, sind von den Klängen, die der Wind übers Meer an eine nahe gelegene Insel trägt, die dort wohnenden Seeräuber, Barbaren, auf dies Wunder aufmerksam gemacht worden. Selim, ein Erbprinz des barbarischen Staats, der bis heute der Liebe in sein Herz keinen Einzug gestattet, dagegen ein empfängliches Ohr für Musik besitzt, befiehlt seinen Horden, nach der Ursache der herrlichen Klänge auszuspähen. Sein Diener Bull, oder vielmehr dessen Geliebte, ein unter dem Namen Aly verkleidetes Mädchen, hat die Bucht samt dem darüber sich erhebenden Felsen, auf welchem die Aeolsharfe in einem Tempel aufbewahrt ist, gefunden und zeigt nun den sachte sich nähernden Kapern, Selim an der Spitze, den Weg. Der Fels wird erklommen, Melilla, starr vor süßem Erschrecken, als sie Selim und in ihm das Bild jenes im Traume geschauten Jünglings erblickt, ruft zu spät um Hilfe. Als Aeolier kommen, um der Jungfrau beizustehen, ist die Aeolsharfe geraubt, sind die Räuber verschwunden.

Nach dem Gesetze der Aeolier soll nun die Priesterin, die dieses Heiligtum sich rauben ließ, des Todes sterben. Aber der König Hierokles, voll Mitleid mit dem Künstler

---

und außer der reinen Harmonie vornehmlich das Pianissimo, Crescendo und Diminuendo sehr genau beobachten. Uebrigens ist bekannt, daß das Spiel der Aeolsharfe den harmonischen Dreiklang mit den auf- und absteigenden Tonleitern, außerdem aber auch andere Passagien und in einander verwickelte Akkorde enthält, welche der Tonsetzer dieser Oper auf eine idealisierte Weise und im Kontrast mit dem Orchester anzubringen gesucht hat."

Phrynis und mit dessen holder Tochter, hofft, Melilla zu retten. Das Gericht darf nur dann den Spruch bestätigen, wenn ein Aeolier dafür spricht, und daß dies nicht geschieht, glaubt er sicher zu sein. Indessen trauert Melilla und verzehrt sich in Sehnsucht wie Selim, der beim Anblick der holden Schönheit ebenfalls in rasender Liebe zu ihr entbrannte. Die Geliebte seines Dieners Bull, Bulline, ist es, die ihm nun auch, wie zur Aeolsharfe, zu deren Hüterin, der Jungfrau Melilla verhelfen will. Sie kommt als verkleideter Aeolier in die Gerichtsversammlung und spricht entschieden für Vollziehung des Urteilsspruchs und zwar für Tod durch Herabstürzen von jenem Felsen, von wo die Harfe geraubt wurde, indem sie sicher hofft, Selim und seine Leute, von ihr unterrichtet, werden in dem Augenblick, da Melilla vom Felsen gestürzt werden soll, dieselbe aus den Händen der Aeolier befreien und mit ihr entfliehen.

So geschieht es auch; begleitet von den Klängen eines feierlichen Trauermarsches wird Melilla zum Felsen geführt, und als das Urteil vollzogen werden soll, stürzen Selim und seine Scharen herbei, entführen Melilla, überwältigen die Aeolier und unter dem Doppelchor der Sieger und Besiegten schließt in stürmischer Musik der 2. Akt ab.

Selim ruft nun vor seinem erstaunten Volke die neugewonnene Braut als Königin aus und erfreut sich mit ihr der Vereinigung in langen Arien und Duetten. Aber zu lang soll die Freude nicht währen — man hört von ferne Trompetenruf, Boten treten auf, welche die Annäherung des Feindes in ungeheurer Uebermacht ankündigen — Melilla will, besorgt um ihren Vater, demselben entgegeneilen, als plötzlich die

Aeolier herandringen, erstaunt aber vom Anblick der Aeolsharfe innehalten, während Bulline, noch immer als Aeolier verkleidet, mit einer Friedensfahne den Befehl des Königs Hierokles verkündigt, nicht das Schwert solle richten; man soll ihm die Feinde alle gefesselt vor seinen Thron bringen, der Vater der Melilla, der Erfinder des wunderbaren Instrumentes, soll entscheiden über das Schicksal Selims und Melillas. Aber ein neuer Schrecken hemmt die Handlung — Phrynis erkennt in Selim einen vieljährigen, alten, grimmen Feind und kann sich erst nach langem Bitten, vor allem seines Königs, dazu entschließen, ihm zu verzeihen[1]). Auch hier muß der Zauber der Harfe die Herzen erweichen. Selim, im Ueberschwange seines Gefühls, giebt den Sklaven Bull frei und jene Bulline, welche durch ihre Klugheit und Kühnheit das Schicksal gespielt, ihm zur Frau. Hierokles nimmt, selbst kinderlos, Selim an Kindesstatt an, Phrynis vereinigt seine Tochter mit Selim, Griechen und Barbaren sind nun vereint und preisen gemeinsam den Triumph der Liebe und der Musik.

Dies der an psychologischer Entwicklung recht arme Text, der überdies auffallend an Mozarts Entführung und Zauberflöte erinnert. Um so mehr entwickelt sich die Musik in allen möglichen Formen. Von der einfachen Arie bis zu den als Quartette, Oktette, Nonette sich entfaltenden Ensemblesätzen, zwei große Finales eingeschlossen, breitet Knecht als Musiker sich in wirklicher Meisterschaft aus und zeigt sich besonders als ein feiner Instrumentalist, der absichtlich alle möglichen seltenen Zusammenstellungen der Orchesterfarben mit vielem

---

1) Siehe Anhang.

Glück versucht. Mozarts Einfluß ist mit Händen zu greifen, jedoch nicht so, daß Knechts Eigentümlichkeit darin unterginge. Eine große Wärme des Gefühls, eine Vorliebe für Enharmonik, ist, wie in seinen kirchlichen Werken, auch hier erkennbar und obwohl in manchen Partien das Philisterhafte, Zopfige jener ganzen Zeit recht hell ins Auge und Gehör tritt, mit dem aufzuräumen ein Mozart gekommen war, so nötigt doch der Ernst, mit welchem Knecht sich auf diesem Gebiet überall bemühte, einer wirklichen Kunst gerecht zu werden, Achtung und Anerkennung ab. Ob diese Oper, welche samt Dialog volle 4 Stunden dauert, jemals aufgeführt wurde, ist nicht zu ermitteln. Ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich annehme, er habe sie mit vielem Fleiß und Aufbieten aller Kräfte geschaffen in dem Gedanken, sich in Stuttgart damit als Kapellmeister zu legitimieren. Sie wurde im Jahr 1807 von ihm beendigt.

So wenig Knecht in Bezug auf seine Opern- und Operettenmusik bekannt und gewürdigt wurde, die jedenfalls als historisches Monument dem Forscher ein lebhaftes Interesse abnötigt, so anerkannt ist er, wenigstens in unserem Vaterlande, als Choralkomponist, und zwar in erster Linie als Verfasser ächt kirchlicher Gemeindelieder. Wie seine Muse vorzugsweise zum Ernsten, Erhabenen hinneigte, so ist zu bestätigen, daß er mit ganz besonderem Glück das Choralgebiet befruchtete. Von 178 neuen Choralmelodien, die er größtenteils in den schon früher besprochenen Choralbüchern niederlegte, sind in das heutige württembergische Choralbuch nur 14 übergegangen, die aber unserem Choralgesang zur Zierde gereichen. Melodien in solch würdigem Gange, von solch leicht faßlichen Intervallenschritten, in so gewählter Harmonie, wie

die zu: Ach, sieh ihn dulden, Mein Glaub' ist meines Lebens Ruh, Womit soll ich dich wohl loben, Wie groß ist des Allmächtigen Güte, Herr dir ist niemand zu vergleichen, Stärk uns Mittler, wir sind hier — werden mit Liebe und zur Erbauung gesungen und gehört werden, so lange eine christliche Gemeinschaft besteht; Knecht hat in ganz trefflicher Weise das typische Wesen der Choräle aus der Reformationszeit mit der Wärme und dem Pathos des Pietismus (versteht sich, ganz unbewußt) zu vereinigen gewußt[1]). In dem neuen bayerischen Choralbuch[2]) sind 29, im Biberach'schen 52 neue Lieder von ihm enthalten; ein Hamburger Choralbuch enthält seine Melodie zu „Du Gott, bist über alles Herr". Das württembergische Choralbuch von 1799 bringt allein 97 neue Melodien von ihm.

Obwohl Knecht bei dem Kirchenchoral auch zum Teil dem Zwischenspiele und einem gar zu langsamen, beinahe rhythmuslosen Tempo huldigte, eine Eigenheit und Unnatur, die er

---

[1]) Unbegreiflicherweise hat Wolfrum in seiner Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenlieds (Leipzig 1890, bei Breitkopf und Härtel) Knecht total übersehen.

[2]) Knecht erhielt hiefür eine goldene Medaille mit dem Bildnis der Königin von Bayern und auf der Rückseite mit dem Motto „Zum Andenken" in Begleitung folgenden Handschreibens: „Ich bin dem Herrn Musikdirektor Knecht für sein neues Choralbuch und dessen Zueignung sehr verbunden. Derselbe hat dadurch seine großen Verdienste um die Kirchenmusik aufs neue bewährt und zur Beförderung der Erbauung, welche das protestantische Gesangbuch für Bayern bezweckt, durch seine vortrefflichen Melodien wesentlich beigetragen. Ich wünsche, daß der Herr Musikdirektor beiliegende Medaille als einen Beweis meiner Erkenntlichkeit und der besonderen Wertschätzung ansehen möchte, womit ich demselben wohlbeigethan bleibe. Karoline."

aber mit seiner ganzen Zeit teilte, so steht doch über die Uebung des Gemeindegesanges 2c. in seinem Vorwort zum Choralbuch vom Jahr 1799 recht viel Beherzigenswertes. Er sagt dort: „Da der christliche Kirchengesang ein wesentlicher Teil der öffentlichen Gottesverehrung ist und allgemein Erbauung zum Zwecke hat, so darf man es unter die Pflichten eines geistlichen Vorstehers einer Gemeinde rechnen, sich die Beförderung und Verbesserung desselben auch an seinem Teile angelegen sein zu lassen und diese wichtige Sache, welche den Gottesdienst mitverherrlichen hilft, nicht mit gleichgiltigen Augen anzusehen. Das nachahmungswerte Beispiel des großen, unsterblichen Luthers, der zu seiner Zeit nicht nur die kraftvollsten, geistlichen Lieder dichtete und selbst herrliche Melodien dazu setzte, sondern auch die zweckmäßige Einführung derselben sich sehr am Herzen liegen ließ, sollte er, was den letzten Punkt betrifft, stets vor Augen haben."

Er redete noch besondern Singübungen außer der gottesdienstlichen Zeit das Wort, in welcher der Jugend, welche aber schon in der Schule dazu vorbereitet, in Gemeinschaft mit einem kleinen Teil von Erwachsenen neue Lieder eingeübt werden sollten. „Dies wäre gleichsam eine Pflanzschule des Choralgesangs, aus welcher in kurzer Zeit gutgebildete Sänger gezogen und bei einem fest-, sonn- und feiertäglichen Gottesdienste, wo doch endlich einmal eine neue Melodie um die andere vorkommen sollte, an verschiedene Plätze der Kirche verteilt, ihren Nachbarn als ebensoviele Vorsänger dienen und ihnen den Gang der Melodien gleichsam vorzeichnen könnte."

Wie sehr Knecht die Ausschmückung des Gottesdienstes am Herzen lag, beweisen überdies seine zahlreichen kurzen

Kirchenkantaten, von denen leider nur 13 zur Zeit noch im Manuskript vorhanden sind[1]). Hier verwertete er seine Originalmelodien auf geistliche Lieder in musikalisch selbständiger Weise zu einer Form, die wir aus Bachs Solokantaten heute hinlänglich kennen. Ihm selbst waren aber, wie seiner ganzen Zeit, jene Vokalkompositionen des Heros der Kirchenmusik sicher unbekannt und er arbeitete im Geiste eines Telemann, jedoch mit einer Wärme, die jenem fremd war, diese Kompositionen aus. Nach einem kurzen Instrumentalvorspiel, unterstützt von der Orgel, tritt eine Singstimme, Tenor, Baß oder Sopran ein, mit einem, meist Motiven des Chorals, über welchen die Kantate gesetzt ist, entnommenen Sologesang, dem schon nach den ersten Takten der ganze Choral dreistimmig sich zufügt. Dann folgt ein kurzer selbständiger Chor, der meist wieder in eine Arie oder ein Duett einleitet. Diesem folgt ein Recitativ, teils länger, teils kürzer ausgearbeitet, dessen Text sofort in den Schlußchor leitet, in den einfachen vierstimmigen Choral, der aber meist mit lebendiger Orchesterbegleitung bedacht ist.

Die kontrapunktische Behandlung der Choräle, die er zu diesen Kantaten verwendete, ist indes sehr gewählt, fließend und verrät mit wenig Ausnahmen den gewiegten Musiker; auch die Behandlung der Orchesterinstrumente, außer dem Streichquartett in der Regel nur eine Flöte, eine Clarinette und ein paar Hörner, ist eine fein ausgedachte und in der

---

[1]) Sie wurden im September 1805 von den Gebrüdern Knecht, Söhnen des Justinus Heinrich Knecht, als „ganz neue, populär gesetzte geistliche Kantaten, zur Beförderung der Kirchenmusik, vornehmlich in kleinen Orten" in der musikalischen allgemeinen Zeitung angekündigt.

Behandlung, gegenüber der Orgel und den Singstimmen, eine stets sachgemäße.

Aehnlich in der Konstruktion, nur viel umfangreicher angelegt ist die Musik zum 1. und 6. Psalm (vom 23. Psalm, Knechts erster Kundgebung in der „neuen Kirchenmusik“ war schon früher die Rede), ferner die zu seinem doppelchörigen Te deum; zwei kirchliche Kompositionen, mit welchen er einen Preis errang, ein Dixit dominus und ein Magnificat waren leider nicht mehr aufzufinden. Der erste Psalm (veröffentlicht 1792), welcher dem sechsten folgte, ist eine Chorkomposition mit Orgel und Orchester. Sie enthält fünf größere Nummern, darunter zwei Fugen, welche, wie schon berichtet, Vogler wissenschaftlich analysierte. Wir teilen im Anhang den Schluß eines Chors daraus mit, der von einem Basso ostinato begleitet ist und mit zu dem besten gehört, was Knecht auf kirchlichem Musikgebiete geleistet hat.

Der 6. Psalm, veröffentlicht 1789 bei Boßler in Speyer, steht nicht ganz auf der Höhe des 1. Psalms; er ist durchweg sehr elegischen Charakters und erinnert in seinen häufigen chromatischen Melismen an den Zwiegesang „Mirjam und Deborah“. Sehr ergreifend und eindringlich gesetzt ist dagegen der Eingangschor. Der Schlußchor hat auffallend Telemann'sches Gepräge. Sonst herrscht eine übermäßig weichliche Stimmung, die freilich in der Dichtung selbst vorhanden ist, allzusehr vor. Im ersten Psalm ist mehr Abwechslung. Zu bemerken sind die drei Posaunen, welche selbständig behandelt, wie schon früher besprochen, vor Mozart nicht zu finden sind.

Daß Knecht mit der Zeit sich im Kirchenstyl immer mehr

vervollkommnete, zeigt sich außer dem ersten Psalm noch mehr in dem doppelchörigen Hymnus: „Te deum laudamus". Er wurde veröffentlicht im Jahre 1801 und ist Franz dem Zweiten, sowie Napoleon, als er noch Konsul war, gewidmet. Bestehend aus sieben Nummern, teils Chören (achtstimmig), teils Sologesängen mit glänzendem Orchester, ist das Sanctus und die letzte große Fuge „In te, domine, speravi" besonders beachtenswert. Der Charakter des Feierlichen, Erhabenen herrscht durchweg vor. Knecht hielt mit Recht viel auf diese Komposition und macht den Leser im Vorbericht darauf aufmerksam, daß „dieses große, in seiner Art ziemlich einzige Werk nur dann die gehörige große Wirkung hervorbringen kann, wenn es mit allen Stimmen aufgeführt wird und wenn beide Singchöre bei der Aufführung einander gegenübergestellt werden, damit sowohl ihre Abwechslung als ihre Wetteiferung desto bemerkbarer gegen einander abstechen".

Aus dem Jahr 1772 sind noch 18 vierstimmige Motetten und Oden a capella vorhanden, die bereits den ernsten Sinn des jungen Komponisten und sein Streben nach Polyphonie offenbaren. Endlich besitzt die Münchener Bibliothek handschriftlich 29 Hymnen zur öffentlichen Gottesverehrung von Frhrn. v. Wessenberg mit Musik von Knecht. Es sind einfache, aber zum Teil recht innig empfundene vierstimmige gemischte Chöre mit Orgelbegleitung.

Es erübrigt nun, die verschiedenen musikalisch-theoretischen Lehrbücher Knechts zu besprechen. Daß die Lehrbücher jeglicher Disziplin früher oder später veralten und neuer Erkenntnis Platz machen müssen, ist selbstverständlich. Es fragt sich nur, ob in denselben nicht gewisse neue Wahrheiten aus-

gesprochen sind, die für jede Zeit ihre Geltung haben. Von Knechts Lehrbüchern läßt sich nun freilich sagen, daß sie längst überholt sind; trotzdem haben sie in Bezug auf Methode und in ihren praktischen Teilen noch immer so viel pädagogisches Material aufzuweisen, daß man sie nicht ohne weiteres in die Plunderkammer werfen darf.

Ein äußerst umfangreiches, drei große Abteilungen enthaltendes, recht gelehrtes Werk ist die Orgelschule für Anfänger und Geübtere. Die erste Abteilung enthält die Anfangsgründe der Orgelspielkunst, in gründlicher Weise die Applikatur der Hände und Füße erklärend. Eine große Anzahl drei- und vierstimmiger, vom Leichten zum Schweren übergehender Orgelstücke, im freien wie gebundenen Styl folgen den klar und verständlich dargelegten theoretischen Belehrungen. Die zweite Abhandlung enthält die Kenntnis der vornehmsten Orgelregister in Absicht ihrer Einteilung und Benennung, ihrer besonderen Gattungen und Namen, ihrer Struktur und der davon herrührenden Verschiedenheit der Töne. Dann erklärt Knecht die Orgelregister hinsichtlich ihrer Mischung und der daraus entstehenden Wirkung, ihrer Behandlung und Anwendung, und obwohl ja heutzutage vieles in dieser Beziehung anders und besser geworden ist, so läßt sich doch aus seinen Winken und Ratschlägen, hervorgegangen aus einer sehr praktischen und der Würde des Gegenstandes durchaus angemessenen Erfahrung, noch recht viel lernen. Hiezu giebt der Autor eine Menge von Orgelstücken, Duette, Terzette, kleine Konzerte, Sonaten, auch ein Tongemälde, die Auferstehung Jesu — sämtliche Beispiele eigener Komposition, auch hier in progressiver Ordnung. Daran schließt

sich eine umfangreiche Anweisung zur selbständigen Aufstellung einer musterhaften Disposition des Orgelwerkes für kleine wie große Instrumente. Er führt dabei einige Muster guter Disposition an, so eine Silbermann'sche Orgel in der katholischen Kirche zu Dresden, die von Gabler in Ravensburg gebaute, in der Abtei zu Weingarten in Oberschwaben aufgestellte, heute noch bekannte Orgel u. a.

Die dritte Abteilung enthält eine theoretisch-praktische Abhandlung über das Choralspiel auf der Orgel in Hinsicht sowohl auf den protestantischen als katholischen Gottesdienst.

Zuerst giebt Knecht eine Geschichte des Chorals überhaupt, dann zieht er die Kenntnis der Choralnoten, Kirchentonarten herbei, mit ausführlicher Berührung der griechischen Tonarten, sowie der im Mittelalter üblichen, von ihnen abhängigen Kirchentöne.

Darauf folgt ein großer Abschnitt über die Begleitung des Choralgesangs in der Kirche, worin auch der Erklärung der bei der Orgelbegleitung des Choralgesangs gebräuchlichen Bezifferungsart ein großer Raum gegönnt wird, so groß und ausführlich, daß damit eine ausführliche Generalbaßlehre aufgestellt ist. Sehr zahlreich sind die Beispiele eigener und aus protestantischen Gesangbüchern entlehnter Choräle in vierstimmiger Bearbeitung. Daran reiht sich die Lehre von einer, den alten Tonarten im Geiste dieser richtig angefügten Harmonie mit den dazu erforderlichen Modulationen wie Kadenzen. An Gegenüberstellung von Harmonien unserer modernen Tonleiter und solchen im Sinne und Modus der alten Kirchentöne zeigt er den großen Unterschied der verschiedenen Anschauungen alter und neuer Zeit.

Alsdann wird die mehrstimmige Begleitung (fünf-, sechs- und achtstimmige) des Choralgesangs behandelt, und so führt er dann den Schüler zum variierten Choralspiel und Choralvorspiel[1]). Alle Gattungen desselben, mit figurierten Mittelstimmen und Baßstimmen, dann mit figurierten Melodien ꝛc. werden hier erschöpfend behandelt und so gestaltet sich seine Methode hiedurch zu einer Lehre des einfachen wie doppelten Kontrapunktes, indem er die Choralmelodie in allen Stimmen auftreten läßt und diese Beispiele mit unzähligen theoretischen Belehrungen umgiebt. Ueber die heute aus dem Gebrauche gekommenen Choralzwischenspiele handeln die letzten Kapitel dieses umfangreichen, äußerst interessanten Werkes, das auch heute noch unsere volle Beachtung verdient.

Auffallend ist es, daß die nach Hunderten zählenden Beispiele, besonders auch die zur Choralkunst gehörigen, ausschließlich Originalkompositionen Knechts sind — hatte er die Vollendung dieser Kunst in Bachs Orgelwerken in der That nicht gekannt? Oder teilte er in bedauerlicher Selbstverblendung die Ansichten seines Lehrmeisters Vogler über Bach? Immerhin ist der riesige Fleiß, mit dem alle diese Beispiele angefertigt sind und der pädagogische Scharfsinn, der allerdings mehr als eine freiwaltende Phantasie hierbei thätig war, zu bewundern, indem er immer nur den Schüler und dessen Förderung dabei im Auge hat und allerdings dem Mittelmaß der Begabung in seinen Schülern mehr genützt haben wird als mit Bachs genialen, aber in jener Zeit noch schwer zu verstehenden Tondichtungen.

Knecht sagt in der Vorrede zu dem im Jahr 1795 bei

[1]) Siehe Anhang.

Breitkopf und Härtel erstmals erschienenen Werk, die göttliche Orgelspielkunst sei sein Lieblingsstudium gewesen von früher Jugendzeit an und er halte das Erscheinen einer vollständigen Orgelschule für ein wahres Bedürfnis. Selbstbewußt schreibt er am Ende seiner Vorrede: „Frei vom verderblichen Eigendünkel der Unfehlbarkeit, werde ich jeden gegründeten und belehrenden Tadel nicht nur mit Dank annehmen, sondern auch bei Gelegenheit zu benutzen suchen; aber ein seichtes, oberflächliches, wegwerfendes Urteil, das entweder von stolzer Unwissenheit, oder vom nagenden Neide, oder gar von dem irrigen Vorurteile, als ob von Nazareth nichts gutes kommen könne, herrührt, soll von mir nicht ungezüchtigt bleiben"[1]).

Einen für seine Zeit noch größeren Wert hatte das Erscheinen eines „Elementarwerks der Harmonie, als Einleitung in die Begleitungs- und Tonsatzkunst, wie auch in die Tonwissenschaft". Zuerst im Jahr 1794 erschienen, erlebte das Werk im Jahr 1814 bei Falter in München eine zweite, umgearbeitete Auflage.

Das Hauptbestreben Knechts war, zu zeigen, daß die Musik als Harmonie sich auf die Tonwissenschaft gründe. Darunter verstand er in erster Linie die Beobachtung über die Entstehung, Natur und Beschaffenheit des Klangs, mit einem Worte die akustische Begründung unserer Harmonielehre. Diesen mathematischen Untersuchungen sind die ersten Kapitel gewidmet. Daran knüpft sich die Lehre von den

---

[1]) Eine bei Imbault in Paris von Martini erschienene Ecole d'Orgue, resumé d'après les ouvrages des plus célèbres organistes de l'Allemagne soll eine fast wörtliche Uebersetzung der großen Orgelschule von Knecht sein.

Intervallen, für welche Knecht anstatt der lateinischen Bezeichnungen Prime, Secunde, Terze 2c. die deutschen Namen: die erste, die zweite, die dritte einführt. Ein viertes Kapitel, Hauptstück genannt, behandelt die Konsonanzen und Dissonanzen — hier Wohl- und Uebelklänge genannt. Diese sowohl wie die Intervalle dienen stets nur der arithmetischen Fortschreitung, gewonnen aus den Untersuchungen am Monochord oder dem achtsaitigen Tonmaß (Aufspannung von 8 Saiten, sämtliche in das große C gestimmt). Diese Saiten werden in je gleiche Teile geteilt, die erste in 9, die zweite in 10 — bis zu 16 Teilen für die letzte 8. Saite, und daraus die Tonverhältnisse erklärt. Ein fünftes Kapitel behandelt die Tonarten und ihre Verwandtschaft unter einander und dann wird zur eigentlichen Akkord- und Harmonielehre geschritten.

Mit der Lehre von den umständlichen, schwerfälligen, aus der modernen Harmonielehre mit Recht ausgestoßenen Un- und Terzdecimenakkorden schließt die eigentliche Akkordlehre. Eine Menge kritischer Anmerkungen begleiten die verschiedenen Kapitel, in welchen stets auf den Ursprung aller Dissonanzen aus dem natürlichen Tonsystem Bezug genommen und auch sonst scharfsinnige Beobachtungen aufgestellt werden. Knecht findet in seiner Harmonik 3600 für die praktische Musik verwendbare Akkorde. Bekannt ist, daß die neuere Musik dieses Ballastes sich entledigt und eine Menge von damals als selbständig aufgestellte Akkorde für rein zufällige, durch Neben-Durchgangstöne und Vorhalte entstandene Bildungen erklärt, wodurch die ganze Akkordlehre vereinfacht und erleichtert wurde.

Immerhin ist auch dieses Werk heute noch würdig, gelesen zu werden, sei's auch nur um der zahlreichen kritischen Anmerkungen willen, die eine Menge feiner Beobachtungen enthalten. Auch die in dem Werke auf besonderen Notentafeln verzeichneten praktischen Beispiele sind deshalb sehr nützlich, weil sie ohne Umschweife immer das Richtige zur klaren Anschauung bringen. Obwohl Knecht auch in diesem Werke nicht ganz selbständig, epochemachend auftrat (denn er fußte doch wesentlich auf Rameau, Kirnberger und den jene Theorien umgestaltenden Analysen des Abt Vogler, Klein, Spieß u. a.), so war er sich doch bewußt, alle diese Theorien zum erstenmale in ein einfacheres, für den Schüler durchsichtiges und anregendes, pädagogisch förderndes System gebracht zu haben und spricht am Ende seiner Vorrede es aus, daß er seinen Rezensenten das reprehendere facilius quam imitari nicht genug empfehlen könne.

Das ganze Werk ist eingeleitet mit dem Motto des Terentius: Nihil tam difficile est quin inquirendo investigari possit. Hätte Knecht nicht der Tod ereilt, so wäre aus seiner Feder noch ein Originalwerk der Tonausweichungs- und Fantasiekunst geflossen, wozu die Materialien schon gesammelt waren und woran er gesonnen war, ununterbrochen fortzuarbeiten, „sofern", sagte er, „mir Gott fernerhin Leben und Gesundheit verleihet".

Im Jahr 1816 verwendete er diese Materialien (aber nicht in so erschöpfender Weise, wie es ursprünglich geplant war) in dem zweiten Teile des Anhangs zum württembergischen Gesangbuch. Dort ist auch eine treffliche Komposition des Klopstock'schen „Herr Gott dich loben wir", in Kantaten-

form für Chor, Solo, Orchester und Orgelbegleitung zu finden.

Die bei Herder in Freiburg im Jahr 1796 erschienene kleine Generalbaßlehre verhält sich zu der großen Harmonik Knechts wie ein Leitfaden zu einem Hauptlehrbuch. Nachdem in Kürze die Entstehung und Verwendung der Akkorde behandelt ist, wird mit großer Ausführlichkeit die praktische Verwertung der Bezifferung, des eigentlichen Generalbasses in vielen Beispielen mit dazu gehörigen Notentabellen gelehrt. Dabei ist auch auf die Art der Begleitung Rücksicht genommen, wenn, wie dies in Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts der Fall ist, nur die melodieführende und Baßstimme vorhanden ist und ohne Bezifferung die Mittel- und Ausfüllstimmen dem Klavier- oder Orgelspieler überlassen sind.

Auch die im Jahre 1800 in der Falter'schen Buchhandlung zu München erschienene kleine theoretische Klavierschule verhält sich ähnlich zu der großen Orgelschule, wie die Generalbaßlehre zur Harmonik. Im sechsten Hauptstück werden die nötigsten musikalischen Kunstwörter in Bezug auf Zeitmaß, Charakter eines Stückes erklärt, was dann ausführlicher in dem „Musikalischen Wörterbuch" und „Musikalischen Katechismus", ebenfalls zwei kleine theoretische Schriftchen von Knecht, mitgeteilt ist.

Der praktische Teil der Klavierschule ist insofern ein Fortschritt gegen den der Orgelschule, als in ihm der Daumen beim Fingersatz viel häufiger verwendet und anstatt eines Kreuzes für den Daumen die Zahl 1 zur Bezeichnung gegeben ist.

Wohlthuend ist auch in dieser an kurzen Beispielen aller

4*

Art reichen Klavierschule das stete Hinweisen auf die Notwendigkeit des theoretischen Verständnisses, ohne daß dabei das rein Technische zu kurz käme. Besonders den Spielmanieren, jetzt Verzierungen genannt, ist ein großes Kapitel gewidmet. Sehr umständlich ist die Belehrung über die sog. musikalischen Figuren, die Knecht als solche Noten erklärt, welche auf eine verschiedene Weise zusammengesetzt sind und demnach eine unter sich verschiedene Gestalt bilden. „Gleichwie man eine Rede mit gewissen ausgesuchten Worten, Redensarten und Sprüchen, welche „Rednerfiguren“ genannt werden, auszuschmücken pflegt, so dienen die verschiedenen musikalischen Figuren zur abwechselnden Verzierung eines Gesanges.“ Wenn auch manches an diesen Erläuterungen veraltet ist, so läßt sich doch nicht verschweigen, daß Knecht bei allen technischen Fragen immer zugleich den Schüler zum Nachdenken anzureizen suchte und alles haßte, was dem gedankenlosen Klavierklimpern Vorschub leistete. Schon um deswillen hat auch dieses Lehrbuch, das bald von Adams und Hummels großen Klavierschulen überholt ward, doch heute noch einen historischen Wert. Denn daß heutzutage durch das Ueberwuchern der immer größer und komplizierter werdenden Technik das Theoretische im Unterricht auf eine oft wahrhaft barbarische Art vernachlässigt wird, das wird nicht leicht jemand, der Erfahrung in diesen Dingen besitzt, bestreiten können.

Rein pädagogische Zwecke hatte auch die erste Abteilung des zweiten Teils des oben erwähnten württembergischen Gesangbuchs, erschienen im Jahr 1805. Dieselbe enthält 80 kürzere und längere Orgelvor- und Nachspiele. Die

deutschen Bezeichnungen geben dem Organisten einen Wink, wie er stets geschmackvoll den Inhalt des folgenden Chorals in seinem Vorspiel vorandeuten solle oder im Nachspiel würdig ausklingen zu lassen habe. Erstaunlich ist der Reichtum klein ausgesponnener musikalischer Gedanken, die Stoff zu manchem „Album für die Jugend" und ähnlichem abgeben würden und, obwohl natürlich sehr verschieden an Wert, doch für die reiche musikalische Fantasie des Tonsetzers ein sprechendes Zeugnis ablegen. 7 Antiphonien, 12 Figuralgesänge, als Muster eines populären Satzes, 14 neue Choralgesänge schließen das Werk ab. Es war von dem Verleger Mäntler dem König Friedrich gewidmet.

Die letzte, schon oben genannte öffentliche Aeußerung Knechts war die kurz vor seinem Tode entworfene Skizze „Luthers Verdienst um Musik und Poesie". Sie erschien in Ulm bei Wohler im Jahr 1817 zur Reformationsfeier. Er brachte mit dieser Abhandlung seine „herzlichste Huldigung" dem eben zur Regierung gelangten König Wilhelm dar.

So kurz dieselbe ist (das Schriftchen umfaßt 32 Seiten), so enthält sie doch manche feine Bemerkungen über Luther, besonders als Musiker. Außerdem ist sie reich an Citaten aus Luthers Tischreden. Der Autor geht sämtliche von Luther gedichtete und in Musik gesetzte Gesänge der Reihe nach durch und kommt zu dem Ergebnis, daß viele derselben wesentlich verändert und damit wie neu geschaffen wurden, über andere sei zu streiten, ob sie Originale oder Kopien bedeuten, endlich spricht er acht Stücken die originale Urheberschaft entschieden zu[1]).

---

[1]) Daß heutzutage von Seiten gewisser Musikgelehrten die größten Anstrengungen gemacht werden, auch diese Lieder als Kopien aller mög=

Bei Besprechung des Chorals „Eine feste Burg ist unser Gott" macht Knecht die hübsche Bemerkung, wie melodisch gleich der Anfang sei, wo die drei gleichlautenden und gleich hohen Töne das Feste dieser Burg ausdrücke. In dem Lied „Vater unser im Himmelreich" rühmt er besonders die dritte Choralzeile in den Worten „dich rufen an". „Dies ist mit einer solchen Energie gesetzt, die den Kenner in Erstaunen setzt, weil er der Regel entgegen den Umfang der dorischen Tonart um drei Tonstufen übersteiget, um durch einen Fehler der Kunst eine ästhetische Schönheit zu erkaufen und dadurch die Inbrunst des Herzens auszudrücken." Auch das Sanfte und Bewegliche rühmt er an Luthers Melodien, so sagt er von dem bekannten „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" und „Nun laßt uns den Leib begraben": „Es ist eine richtige Bemerkung, daß die Alten ihre Sterb- und Leichenlieder sanft und rührend setzten, ohne Zweifel, weil sie sich den Tod als nichts Schreckliches, sondern als einen Freund dachten, der die Mühseligen in die ewigen Hütten des Friedens und der Ruhe aufnehme".

Eine weitere Untersuchung läßt er der Frage zu teil werden, ob Luther eine Kenntnis von der Harmonie gehabt und ob derselbe irgend ein musikalisches Instrument gespielt habe. Schon daraus, daß Luther unstreitig alle Kirchentonarten gründlich verstanden, geht dem Verfasser deutlich her-

---

lichen, da und dort zusammengelesenen gregorianischen Choralnoten, darzustellen, ist bekannt. Schon regt sich ein gesunder historischer Sinn gegen diese mit viel Scharfsinn, aber ohne innere Wahrheit gemachten Kombinationen in manchen Schriften für Luthers Autorschaft, so in dem verdienstvollen Buche Wolfrums über die Entstehung des protestantischen Kirchenlieds.

vor, daß er der Harmonie mächtig gewesen sei. Dann führt er verschiedene bekannte Zeugnisse dafür an, so die Bemerkung Ratzebergers, des Leibarztes Kurfürst Johanns von Sachsen, die in seiner handschriftlichen Biographie Luthers vorhanden ist, wonach Luther nicht nur fremde Kompositionen berichtigt, sondern sie auch mit neuen Stimmen vermehrt und selbst ein Tonstück verfertigt habe, auch den Brief Luthers an Agricola, wo Luther selbst von einer Komposition spricht, welcher er eine vierte Stimme hinzugefügt habe. Und von jener authentisch erhärteten Aeußerung Luthers „eine solche Motette (von seinem Freund Senfl) vermöchte ich nicht zu machen und wenn ich mich auch zerreißen sollte" meint Knecht wohl nicht unrichtig, Luther habe diesem berühmten Fachmusiker gegenüber sagen wollen, er habe auch schon komponiert, aber eine Komposition von solcher Kunst vermöge er nie zu machen. Das glaubwürdigste Zeugnis, daß Luther die Laute gespielt habe, findet der Verfasser der Skizze in den „Historien von Luthers Anfang, Lehre, Leben und Streben des M. Johann Matthesius", welcher Schüler und Tischgenosse Luthers war, später im Joachimsthal als Prediger lebte. Dieses Buch erschien in Nürnberg im Jahre 1570. Dort heißt es wörtlich „über und nach Tische sang auch Luther bisweilen, wie er auch Lautinist war. Ich, Matthesius, habe zuweilen mit ihm gesungen". Knecht führt dann aus, wie bei Luthers musikalischer Beschäftigung immer die hohe Absicht gewaltet habe, mit Hilfe der Musik der Reformation allenthalben mehr Eingang zu verschaffen. „Vorher hörte man in den Gott geheiligten Hallen nichts, als den schwerfälligen und ungefälligen römischen Choral in einer fremden Sprache herschreien;

jetzt aber vernimmt man faßliche und gefällige Volksmelodien. Vorher hörte man nur das Geplärre der Clerisei, wobei die Laien sich stumm und leidend verhalten mußten; jetzt erschallen die Tempel von geistvollen und erwecklichen Gesängen in der Muttersprache, woran die ganze Gemeinde teilnehmen darf."

Nachdem Luther als Tonsetzer und Dichter betrachtet ist, „denn er war beides in gleichem Grade, und es sollte eigentlich jeder lyrische Dichter zugleich auch Musikdichter sein, weil Musik und Poesie als Schwestern einander die Hände bieten sollten", so die vielbedeutenden Worte Knechts, der ja, wie wir sehen, den Text zu manchen seiner Opern sich selbst verfertigte — schließt er seine Abhandlung mit einer fingierten Mahnung Luthers an das deutsche Volk und seine Fürsten, der Pflege der Kirchenmusik durch eigens hiezu errichtete Singanstalten weit mehr Aufmerksamkeit zu schenken, denn er vermisse an unserer gegenwärtigen Choral- und Figuralmusik das Erbauliche und Herzerhebende und es scheine ihm am gehörigen Ernst und Eifer für diese Sache bei den beteiligten Kreisen zu fehlen.

In Württemberg ist diese Mahnung doch auf guten Boden gefallen — es haben sich um eine würdige Ausgestaltung der protestantischen Kirchenmusik im Laufe dieses Jahrhunderts bei uns eine stattliche Zahl sehr tüchtiger Männer verdient gemacht. Wir brauchen nur an Kocher, Silcher, Frech, Braun, Ch. Finkh, Burckhardt zu erinnern, um zu schweigen von der ersten Autorität in Sachen kirchlicher Tonkunst, dem weit über unsere Grenzen bekannten Imanuel v. Faißt, dessen Aufführungen mit dem Stuttgarter klassischen Verein in Bezug auf treue Wiedergabe der Intentionen eines Bach

oder Händel stets zum Höchsten gehören, was hier zu leisten ist und der als Theoretiker und Komponist in Schwaben für unser Jahrhundert eine ähnliche Bedeutung hat, wie der Held unserer biographischen Abhandlung für das vergangene. Faißt gegenüber war Knecht freilich Autodidakt und das ist es auch, was ihn nicht zu der Entwicklung gelangen ließ, zu welcher er angelegt war. Das hindert aber nicht, anzuerkennen, daß er trotz alledem in allen Gebieten der musikalischen Kunst mit Glück produziert hat und in seiner künstlerischen Vielseitigkeit zu den hervorragendsten Musikern Schwabens zu zählen ist. Bescheiden wie er war, würde er eine solche Auszeichnung ablehnen, allein verdient hat er sie, und wir haben uns bemüht, mit dieser Schrift den verdienten Mann vor einem allmählichen gänzlichen Vergessen zu bewahren und zu zeigen, daß in jener großen Zeit der geistigen Bewegungen auch kleinere Geister zum allgemeinen Fortschritte in bescheidenen, stillen Kreisen das ihrige beigetragen haben.

Eine umsichtige Auswahl seiner Werke zur Veröffentlichung, soweit sie noch vorhanden sind, dürfte manchen musikalischen Kreisen, besonders auch solchen, welchen die Pflege des evangelischen Kirchengesanges anvertraut ist, willkommen sein. Wie viel fades, hohles, gedankenarmes Zeug wird heutzutage oft einer Gemeinde vorgeführt und das edle, kernhafte Erbgut unseres Knecht liegt verstaubt im Winkel. Ebenso wäre für Dilettantenvereine eine Ausführung seiner großen Sinfonie eine wirkliche Bereicherung ihres Programms.

So weit uns seine geistigen Eigentümlichkeiten aus seinen Schriften und Werken weniger deutlich entgegentreten, mögen sie eine Vervollständigung erhalten aus dem kurzen Berichte

eines Zeitgenossen und Freundes, der über ihn sagte: „Er hatte einen sehr lebhaften Geist, der sich in seinen Geberden, Reden und Handlungen deutlich aussprach. Heuchelei, Verstellung und Schmeichelei kannte er so wenig, daß er durch seine Aufrichtigkeit und das unverhohlene Entdecken seiner geheimsten Gedanken sich manchem zum Feinde machte. Im Umgang war er ohne allen Stolz und Eigendünkel, gefällig, meist heiteren Mutes, witzig, ironisch und scherzhaft."

Mit solchen Eigenschaften ausgerüstet war er, trotz seines äußerlich verfehlten Künstlerlebens, bei allem Mangel an Anerkennung doch ein glücklicher Mensch zu nennen. In dem kleinen Kreise, der ihm nun einmal vom Schicksal nicht erweitert wurde, entfaltete er seine Gaben zu Nutzen und Frommen dankbarer Schüler, eines nicht minder dankbaren, wenn auch kleinstädtischen Publikums. Jene kurze, bittere Zeit, den Traum eines Residenzkapellmeisters wird er bald vergessen haben und im Schoße eines überaus glücklichen Familienlebens, seiner zweiten Gattin, einer Verwandten Wielands, treu verbunden, umgeben von einer stattlichen Zahl von Kindern lebte er ein stilles, beschauliches Leben und wird wohl im Anblick der immer größer aufgehenden Sterne, Mozart und Beethoven, erkannt haben, daß mit dem Verlust seiner Gesundheit sein Leben auch in der Kunst sich dem Ende zuneige.

Acht Kinder aus erster Ehe überlebten ihn. Seine zweite Gattin, Katharine Agathe, geb. Wieland, folgte ihm schon im Jahr 1819 im Tode nach. Die drei Söhne sind im Anfang dieses Jahrhunderts gestorben; Johann Georg 1824 in Frankfurt, Georg Christian, der Orgelbauer 1820 in Mainz, Justinus Heinrich 1817 in Frankfurt. Die fünf

Töchter haben sich mit Ausnahme der beiden ältesten alle ins Ausland verheiratet. Näheres konnte nicht ermittelt werden.

Ein Knecht gewidmeter warmer Nachruf erschien im März 1818 im 20. Jahrgang der Leipziger allgemeinen Musikzeitung aus der Feder des bekannten Fr. Rochlitz. Es geht leider daraus hervor, daß der Verfasser außer Knechts Lehrbüchern und einigen Kirchenkompositionen nichts von ihm gekannt hatte. Trotzdem wird er hoch gepriesen als Theoretiker, Komponist und Lehrer, der viel gutes gestiftet und besonders verstanden habe, schon Vorhandenes sich anzueignen und nach eigener Art zu verarbeiten. Es wird bedauert, daß so wenige seiner zahlreichen Werke veröffentlicht wurden. Die Behandlung seiner beiden Psalmen „Gott ist mein Hirte" und Dixit dominus erklärt Rochlitz für musterhaft und allein schon wert, Knechts Andenken für immer zu erhalten.

Biberacher Freunde und Verehrer Knechts stifteten demselben nach seinem Tode ein würdiges Andenken. In der protestantischen Gottesackerkirche seiner Vaterstadt stellten sie ein aus Danneckers Werkstätte hervorgegangenes Grabdenkmal in antikisierendem Stil auf. Die rechteckige Vorderfläche ist von einem kreuzgekrönten Giebel mit je einem weiblichen Kopf an den beiden vorderen Ecken bedeckt. Das in der Form eines romanischen Bogens in sie gestellte Feld ist durch eine Querleiste, auf welcher der Name Knecht steht, in zwei Hälften geteilt: die obere zeigt eine Harfe, über welcher ein Stern schwebt, die untere zwischen zwei umgekehrten Fackeln die Inschrift:

Engelstöne, die er ahnend hier uns sang,
Singt er jauchzend dort im höhern Chor.

Aus einem Brief M. Wielands an Knecht.

Morgenblatt 1834, Nr. 249, S. 994.

Ich erstatte Ihnen meinen lebhaftesten Dank für die mitgeteilten Proben Ihrer Gesänge aus dem Oberon. Sie haben meinen ganzen Beifall .... (Folgen einige Ausstellungen) ....

Es sind just Stellen, deren Eindruck ich durch die Musik am wenigsten verstärkt wissen möchte; meinem Gefühle nach ist der Ausdruck der Worte „mit heißem Durst" im 28. Takt zu heiß. Ebenso wünschte ich am Schluß der zweiten Stanze bei den Worten „an Hymens Statt krönt Amor ihren Bund" einen weniger wollüstigen Ausdruck[1]). Der Komponist muß, däucht mich, hier ebenso zurückhaltend sein, als der Dichter und anstatt den Gesang sich in ein leises, wollüstiges Girren verlieren zu lassen, ihn lieber sozusagen auf einmal (mit einem schnellen Schluß?) ersticken. Ueberhaupt, liebster Freund, möchte ich wünschen, daß dasjenige, was Sie in diesen 2 Stanzen in Absicht des musikalischen Kolorierens geleistet haben, das non plus ultra bei dieser Arbeit sein möchte. Sie verstehen mich und verzeihen mir auch, wie ich gewiß hoffe, die Freiheit, die — Apelles seinem Schuster

---

[1]) Armer, wollüstiger Knecht! Was würde Wieland erst zu Wagners üppigen Harmonien gesagt haben. Aber das kennzeichnet die Anschauung unserer großen Wortdichter; auch Göthe dachte so. Die Musik sollte nur die gehorsame Dienerin sein. Wie hat sich dies doch geändert!

so übel nahm. Machen Sie mit meiner Anmerkung, was Ihnen wohlgefällt, ich unterwerfe sie gänzlich Ihrem Urteil und wünsche übrigens mit Ungeduld, daß diese Arbeit Reiz genug für Sie haben möge, um die besten Stunden, die Ihnen Ihr leidiger Beruf übrig läßt, darauf zu verwenden. Ich halte mich für gewiß, daß sie keine gemeine Sensation auf das Publikum machen wird. Inzwischen leben Sie wohl und versichern sich der wärmsten Hochachtung und Wohlmeinung

Ihres ganz ergebenen Dieners und Freundes

Weimar 1784. Wieland."

Aus einem andern Brief Wielands an Knecht von demselben Jahre:

Der Himmel weiß, wie gern ich Sie aus dem leidigen Biberach ziehen möchte. Kirchenmusik, lieber Knecht, ist freilich allein kein Mittel dazu. Eine einzige, hübsche Operette, in einem geist- und phantasiereichen Geschmack würde Ihnen ganz gewiß ein Relief geben. Lassen Sie nur den Mut nicht sinken und glauben Sie an sich selbst und den — Oberon. Es kann noch Alles besser werden, bin ich doch auch, ohne zu wissen, wie, aus Biberach erlöst worden. Grüßen Sie Ihre liebe Frau und glauben, daß ich nie aufhören werde, einer Ihrer warmen Freunde und ein eifriger Verehrer Ihrer Muse zu sein.

Wieland.

Brief Knechts an seine Frau.

(Im Besitz des Musikdirektors C. Braun in Biberach.)

An meine vielgeliebte Gattin, die Musikdirektorin Knecht in Biberach.

Stuttgart den 1. April 1807.

Geliebtes, bestes Weib!

Das Packet mit dem Halstuch für die Luise, die samt deren Eltern sich dafür bei Dir schönstens bedanken läßt, nebst dem „Irrwisch“ hab' ich richig erhalten. Da ich den Buchdruckern 6 neue Walzer für 4 Hände, von G. Abeille komponiert, durch den Postwagen übersende, so kann ich nicht umhin, dir durch diese Gelegenheit zu schreiben. Es freut mich sehr, daß es sich mit Deiner Gesundheit bessert. Sei ferner heitren Sinnes und Du wirst bald ganz gesund werden. Ich werde nicht vergessen, bei meiner Rückreise die bewußten Pillen mitzubringen, die Dir so dienlich sind.

In meiner Sache, in welcher ich ganz gleichgiltig bin, ist noch nichts entschieden. So viel ich vom Hofe vernommen habe, wird der König abwarten wollen, wie es mit den Gesundheitsumständen des Kapellmeisters Kranz sich wenden werde. Gestern und vorgestern hörte ich aus sicherer Quelle, daß dem Herrn Kranz Hände und Füße zu schwellen anfangen und daß derselbe es nicht lange mehr treiben werde. Ich bin auf beide Fälle gefaßt und will nichts erzwingen. Ich überlasse mein künftiges Schicksal der göttlichen Vorsehung, die mir bisher geholfen hat und mir noch fernerhin helfen wird. Sollt' es zu lange an-

stehen, so komme ich beim König bittlich ein, und sollte indessen der junge Kastus in Biberach eintreffen, so gieb ihm einstweilen, bis ich zurückkomme, Klavierstücke zu spielen und etwas zu schreiben, zum Beispiel Uebung im Deutschschreiben und dergleichen; melde mir aber gleich seine Ankunft. Dies giebt mir dann Anlaß, meine Sache hier zu betreiben. Indessen hab' ich noch am „Pygmalion" zu komponieren, der mich alles beinahe vergessen macht. Diese Komposition wird auch gut ausfallen. An meinem keuschen Lebenswandel darfst Du keinen Augenblick zweifeln. Arbeit ist das beste Mittel dazu und meine Grundsätze in diesem Stücke kennst Du. Uebrigens bin ich meistens immer heiter und scherze doch mit rechtschaffenen Frauenzimmern, wenn ich Feierabend habe. Bei alledem aber fühle ich, daß Du allein auf dieser Erde mein Alles bist und daß ich nur mit dem Tode werde aufhören müssen, Dich zu besitzen und mich Deiner zu erfreuen. Auch abwesend bist Du mir teuer und schwebst öfters vor meiner Seele. Hoffentlich werden wir uns bald wiedersehen. Grüße mir die Katharine und Elisabeth, auch die Sophie, ingleichen alle guten Freunde herzlich, der ich Dir bis in den Tod getreu bleibe und Dich von Herzen liebe.

Dein Gatte

J. H. Knecht.

N.S. Mein neuer Ueberrock ist schön gemacht und die Farbe (sie ist noch heller, als die des jungen Mäntler) steht mir gut an. Aber er kostet auch mehr, als in Biberach.

Briefe Knechts an Wieland.

(Im Böttigernachlaß in Dresden.)

Wohlgeborener Herr Hofrat, Verehrungswürdiger Gönner!

Ew. Hochwohlgeboren allgemein bekannte Huld, womit Sie auch auf geringe Erdensöhne herabzusehen gewöhnt sind, flößet mir auch diesesmal die Zuversicht ein, daß Sie meine schon wieder gewagte Zuschrift nicht ungünstig aufnehmen werden. Ich werde die Ehre haben, Ew. Hochwohlgeboren durch Herrn Schwickert ein Exemplar von meiner neuen Kirchenmusik, als ein Zeichen meiner unaufhörlichen Verehrung für Hochdieselbe, nächstens zu übersenden, wenn's nicht schon geschehen ist. Ich bitte sehr, Ew. Hochwohlgeboren möchten nicht nur dies kleine Geschenk nicht verschmähen, sondern auch dieses Kirchenstück in Weimar aufführen zu lassen und mir das Resultat davon mitzuteilen gütigst geruhen. Denn in Biberach kann ich dasselbe nicht so produzieren, wie es sein sollte, teils aus Mangel an vielen und zugleich guten Sängern, die zu diesem Stücke erfordert werden (die ich wohl, und zwar nach der ächten Methode der italienischen Singschule, bilden könnte, wenn Hochschätzung, Aufmunterung und Belohnung der Künste und Wissenschaften die Sache des biberachischen kleinen republikanischen Staates wäre), teils auch aus Abgang hinlänglicher sowohl als guter Instrumentalisten.

Die Angabe des Gesichtspunkts, woraus diese neue Kirchenmusik, welcher bald eine, wie ich glaube, bessere Fortsetzung folgen wird, zu betrachten ist, können Ew. Wohlgeboren in der dem Psalm vorangeschickten Einleitung finden.

Eine der Hauptabsichten meiner bereits erschienenen und

künftigen Herausgaben, in welchen ich mich, so Gott will, in den manchfaltigen Gegenden des weiten Tonreichs allmählich auszubreiten suchen werde, ist, vielleicht mit der Zeit in eine meinem Genie angemessene Sphäre versetzt zu werden, wozu Ew. Wohlgeboren ohne Zweifel das ihrige bei einer sich ereignenden Gelegenheit beitragen würden. Der Grund dieses Strebens nach einer Standesveränderung, das sich immer mehr in meiner Brust reget, liegt aber keineswegs in einer wirklichen Abneigung vor dem Schulleben, dessen edle Bestimmung ich wohl am besten fühle und einsehe, wiewohl sie von den meisten verkannt wird, sondern teils in der Nichtachtung dessen, was man an seinem Teile zum gemeinen Wohl an der Jugend arbeitet und beiträgt, teils hauptsächlich darinnen, daß man je mehr und mehr die lateinische Schule, auch sogar von Seiten des Scholarchats, anstatt zu erheben, zu unterdrücken sucht, welches einem Lehrer in verschiedenem Betracht gewiß in der Seele wehe thun und ihn maßleidig machen muß, der aus patriotischem Eifer alle seine Kräfte bei einer kümmerlichen Besoldung, die man noch dazu auf alle Weise zu schmälern sucht, dem meistenteils undankbaren evangelischen gemeinen Wesen, das immer mehr in Verfall kommt, beinahe vergeblich aufopfert.

Bei solchen Umständen ist noch die Musik mir ein wahres laborum dulce lenimen. Beschäftigung mit dem Studio der Tonwissenschaft und mit der Komposition, äußerste Uebung im Klavier- und Orgelspielen, kurz, alles, was zum Umfang des Tonreichs und überhaupt zur Kenntnis eines Theoretikers und Praktikers gehört, füllt jetzt beinahe alle meine Freistunden aus, zumal da mich viele Kenner hiezu noch aufgemuntert haben, welches erst neulich in dem Hamburgischen Magazin der Musik von Herrn Prof. Cramer in Kiel, wo im ersten Stück vom Monat Januar 1783 eine sehr vorteilhafte Rezension des

Wechselgesangs der Mirjam und Deborah steht, geschehen ist.

Aber das heißt zu viel von sich geschwatzt. Verzeihen Sie mir diesmal meine Schwachheit. Den Novellenkram habe ich dermalen meiner Jfr. Schwägerin überlassen müssen, von welcher ich ein Brieschen an die Jfr. Florina hier beilege.

Uebrigens empfehle ich mich aufs Neue in Ew. Wohlgeb. hohes Wohlwollen und bin mit der größten Ehrfurcht gegen Hochdero teuerste Person und gegen Hochdero hohe Familie, voll der Wünsche für Hochdero langdauerndes Wohlsein, zeitlebens

Euer Wohlgeboren ganz gehorsamer

Justin Heinrich Knecht.

Biberach den 15. April 1783.

Biberach den 2. März 1784.

Wohlgeborener, Verehrungswürdiger Herr Hofrath!

Ich wäre wirklich untröstlich, daß meine Hoffnung in Ansehung der kleinen Operette Pandora sobald wieder verschwunden ist, wenn mich nicht Ew. Wohlgeboren vortrefflicher Einfall wegen der musikalischen Bearbeitung des Oberons auf der andern Seite aufrichtete. Was das erstere betrifft, so wünsche ich doch, daß Ew. Wohlgeboren die Operette nicht ganz möchte liegen lassen und dieselbe wenigstens mit Muße zu stande bringen.

Der Ausdruck in Ihrem vorletzten Schreiben „mahnen Sie mich nur fleißig daran“ machte mich in meinem letzten Briefe so dreiste, auf die Ausführung der Operette zu dringen. — Den

Oberon anlangend, freue ich mich recht auf diese angenehme Arbeit und ich habe wirklich schon einen kleinen Versuch mit der ersten und zweiten Stanze des ersten Gesanges gemacht, und so bald er die letzte Feile passiert haben wird, will ich ihn Ew. Wohlgeboren zur Einsicht einsenden. Im Durchlesen dieses Oberons fand ich viele Stellen, ja ganze Stücke, die man für den Gesang beim Pianoforte bearbeiten kann. Jedoch wünschte ich, daß Ew. Wohlgeboren selber auch einige Stellen aus dem Oberon auszeichnen und mir gütigst berichten möchten. Ich kenne zwar Rousseaus Versuch nicht (den ich habhaft zu werden wünschte), aber in Barottis Beschreibung der Sitten und Gebräuche in Italien in dem 2. Teil S. 122 steht eine Stanze aus dem Tasso zur Probe, wie sie die Gondolierer in Venedig zu singen pflegen. Ich denke schon seit einigen Tagen der Art, diese für Deutschland noch neue Idee glücklich auszuführen, immer nach. Ew. Wohlgeboren mir hiezu gegebener Fingerzeig dienet mir sehr gut. Ich werde meine Gedanken hierüber zu Papier bringen, wenn ich nur Rousseaus Versuch ꝛc. erst zu Gesicht bekommen könnte. — Der Herr Erbprinz von Hessen-Darmstadt haben mir in den huldvollsten Ausdrücken zugeschrieben und vorgestern erhielt ich sogar aus Zamos's in Galizien von einem Oberlieutenant einen Brief. Herr Vogler ist als erster Kapellmeister nach München von Paris zurückberufen worden. Seit dem 1. April wird in Paris über dessen System auf immer gelesen. Seine Opern wurden im März aufgeführt. — Ich bin mit der größten Ehrfurcht unausgesetzt

Euer Wohlgeboren ganz gehorsamster

Knecht.

Wohlgeborener und Verehrungswürdiger Herr Hofrath!

Ew. Wohlgeboren gütige Beurteilung über letzte eingesandte Probe aus dem Oberon war mir höchst willkommen und erregte in mir die dankbarsten Gesinnungen, die ich durch die vorzunehmende Verbesserung der gerügten Stellen wirklich an den Tag legen werde. Nur der Dichter selbst konnte solche feine und richtige Bemerkungen und Ausstellungen machen. Ich hätte mich da wirklich vergessen. Niemals war mir in den Sinn gekommen, die 15. und 16. Stanze des 8. Gesangs vom Zusammenhange der vorhergehenden und nachfolgenden Stanze getrennt der vorhabenden Sammlung einzuverleiben. Ich nahm mir schon lange vor, die ganze Reihe von 19 Stanzen (nämlich von der 10. bis zur 29. im 8. Gesange) zuerst zu komponieren und dieselbe als einen Versuch herauszugeben. So kann dann die Wirkung im ganzen nicht schädlich sein. Ich bin besonders deswegen in diese 19 Stanzen verliebt, weil nicht nur der Komponist verschiedene Gemälde und Affekte darin antrifft, sondern auch weil diese ganze Reihe von 19 Stanzen gleichsam für sich ein ganzes ausmacht und eine Art von Kantate abgeben kann, die ich mit der Zeit weitläufiger und mit mehr Instrumenten auszuarbeiten willens bin. In dieser Rücksicht mag auch der Gesang mir zu koloriert, zu hoch und zu künstlich gewesen sein. Ich werde diesem durch eine tiefere Herabstimmung und Simplifizierung abzuhelfen suchen. — Hier habe ich nochmals eine Probe beigelegt, die das Gegengift der ersten überschickten sein soll. Sie enthält freilich manche chromatische Gänge, die aber am rechten Ort zu sein scheinen, auch neue Modulationen und Harmonien. Ich möchte gelegentlich von Ew. Wohlgeboren vernehmen, wie Ihnen diese gefiele; aber ich bedinge mir Ihr freies Urteil; ich erwarte

nicht da Lob, wo ich keines verdiene. Mit einem Worte, ich wünsche dieser Sammlung so viel Vollkommenheit in seiner Art geben zu können, als das Maß meiner Kräfte zuläßt: daher ist mir das Urteil eines Dilettanten in diesem Falle lieber, als eines gelehrten Kenners, weil sie hauptsächlich für jene bestimmt ist, wiewohl Ew. Wohlgeboren in Ihrem letzten Schreiben mehr, als eine gemeine Kenntnis der Musik zeigen, da manches Dutzend musikalischer Rezensionen nicht so viel Lehrreiches enthält, als eben dieser Brief. — Aber jetzt wage ich noch am Ende dieses Schreibens die Wiederholung meines Wunsches in Ansehung der Operette Pandora. Ich bitte Ew. Wohlgeboren, doch nicht ungehalten darüber zu werden. Da nun Vogler wieder in Deutschland ist und mich nach München eingeladen hat, so möchte ich etwas neues auch für das Theater mitbringen. Dieser Mann setzt mehr Vertrauen in meine Fähigkeiten, als ich vielleicht besitze: denn ich soll eine Erklärung und Verteidigung seines musikalischen Systems schreiben; er hat auch im Sinn, mich, wenn er kann, nach München zu ziehen, welches ich aber wegen der ungewissen Lage der Dinge niemals eingehen werde. Ich bin ehrfurchtsvoll stets

Ew. Wohlgeboren gehorsamster

Biberach den 25. August 1786. Knecht.

Chronologisches Verzeichnis der Werke Knechts,

geb. 1752, gest. 1817.

(Die mit einem Sternchen versehenen Werke sind antiquarisch und auf Bibliotheken noch erhältlich. Alle diejenigen Werke aber, die nicht sonst im Manuskript vorhanden sind, muß ich vorderhand als verloren bezeichnen. Meine eifrigen Nachforschungen bei öffentlichen Bibliotheken in Tübingen, Stuttgart, München, Wien, Wolfenbüttel, Berlin, Dresden, Weimar, in Biberach selbst und in den verschiedenen Seminarbibliotheken Württembergs lieferten hinsichtlich dieser letzteren nur negative Resultate. Besondern Dank bin ich Herrn Musikdirektor C. Braun in Biberach schuldig, der mir in freundlichster Weise zahlreiche Manuskripte Knechts zur Einsicht überließ.)

1763 Singspiel zur Feier des Hubertsburger Friedens, Text von M. Wieland.

1764 „Abel und Kain“, „Josua“, 2 Singspiele.

1772 Musik zu einer Posse „Don Juan“.

— 18 vierstimmige Motetten für gemischte Stimmen. Biberach, Manuskript.

1781* Wechselgesang der Mirjam und Deborah aus Klopstocks Messias für 2 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters. Leipzig, bei Schwickert.

1782 „Die treuen Köhler“, Operette in 2 Akten. Biberach, Manuskript.

1783* Der 23. Psalm für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Leipzig, bei Schwickert.

— Der Freund des Königs Gustav Adolph, Festspiel.

1784* Das Tongemälde der Natur, große Sinfonie für Orchester. Speyer, bei Boßler.
1785* Einige Stanzen aus Wielands Oberon für Gesang und Klavier. Speyer, bei Boßler.
— Trauergesang in Form einer Sinfonie in 4 Sätzen auf den Tod des Herzogs von Braunschweig.
1787 „Entführung aus dem Serail", Oper in 3 Akten. Tübingen, Klavierauszug im Manuskript.
— Erlebnisse des Don Quixote in Form einer Sinfonie.
1788* Fugierte Vorspiele. Speyer, bei Boßler.
— „Der Erntekranz", Oper in 3 Akten.
— * Der 6. Psalm für Chor, Soli, Orchester und Orgel. Leipzig, bei Schwickert.
1789 „Der Schulz im Dorf", Oper in 3 Akten. Biberach, Manuskript.
1790* Die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenwonne, ein Tongemälde für die Orgel. Speyer, bei Boßler. Auch als Manuskript in Biberach vorhanden.
— Die Kohlenbrenner, Oper in 2 Akten.
1791 Acht Hefte Präludien, Fantasieen, Fugen.
— Der Musenchor, Singspiel. Biberach, Manuskript.
— * Der erste Psalm für Chor, Orchester und Orgel. Speyer, bei Boßler. Biberach, Manuskript.
1792 Trios für Klavier, Violine und Cello.
— * Vollständige Sammlung aller Arten von Vor- und Nachspielen, Versetten, Fugen. München, bei Falter.
— Trauergesang in Form einer Sinfonie auf den Tod Kaiser Josephs des Zweiten. Text von Schubart.
— Magnificat, Hymnus für Chor. Preiskomposition.
— „Der Tempel des Verdienstes", Singspiel.
— * Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses. Augsburg, bei Lotter. 2. Auflage 1814, München bei Falter.
— Sechs Flötenduette. Speyer, bei Boßler.
1794 „Der Wunsch gutgesinnter Bürger", Singspiel.
— „Die Feier des Bundes der Liebe", nach Shakespeare, Singspiel.
1795* Vollständige Orgelschule in 3 Abteilungen. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.
— * Alphabetisches Wörterbuch. Ulm, bei Wohler.
— Musik zu dem Schauspiel „Die Inka's".

1796* Theoretisch-praktische Klavierschule. München, bei Falter.
1797 „Der lahme Husar", Oper in 2 Akten. Tübingen, Klavierauszug im Manuskript.
1798* Württembergisches Choralbuch, mit Christmann herausgegeben. Stuttgart, bei Mäntler.
1800* Vier Klaviersonaten. Heilbronn, bei Ammon.
— * Drei Serenaden für Guitarre und Flöte. Heilbronn, bei Ammon.
— * Drei Lieder, erstes Heft.
— Lob der Buchdruckerkunst, eine Kantate.
1801* Te deum für Doppelchor, Soli und Orchester. Offenbach, bei André.
— Dixit dominus, Psalm für Chor. Preiskomposition.
— „Wiederkehr des Friedens und der goldenen Zeit", Singspiel.
— Eine Huldigungskantate auf Karl Friedrich von Baden.
— Psalm „Miserere" für Chor und Orchester.
— Ein deutsches „Herr Gott, dich loben wir" von Wagenseil, für Chor und Orchester.
1802 „Die Liebe auf dem Lande", Singspiel.
— Sechs Sonaten für Klavier. *Neues Biberacher Choralbuch.
1803* Musikalischer Katechismus; 2. Auflage 1816 bei Herder in Freiburg.
— Beiträge zur schlesischen musikalischen Blumenlese, bestehend in Liedern.
1804 Schlußfuge zu Seb. Bachs unvollendeter „Kunst der Fuge".
1805 13 Kirchenkantaten für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Biberach, Manuskript.
1806* Erster Anhang zum württembergischen Choralbuch, enthält 84 Orgelvorspiele, Choräle und Figuralgesänge. Stuttgart, bei Mäntler.
1807 Pygmalion, ein Duodrama von Rousseau, dramatische Szene.
— Musik zu dem Schauspiel „Jolanthe".
— Musik zu Schillers Glocke für Orchester. Biberach, Klavierauszug im Manuskript.
— „Die Aeolsharfe", große romantische Oper in 4 Akten, Text von Remele. Biberach, Manuskript.
1810* Vierstimmige Hymnen von Wessenberg für gemischten Chor und Orgel. Handschriftlich auf der Münchener Bibliothek.
— Scipio vor Carthago, große heroische Oper in 3 Akten.

1811* Sammlung auserlesener Klavierstücke, bei Herder in Freiburg; 2. Auflage 1816.

1812 Feodora von Kotzebue, ein Singspiel. Biberach, Manuskript.

1812* Anleitung zur Tonausweichungs- und Fantasiekunst. Enthalten im 2. Anhang zum württembergischen Choralbuch. 2. Auflage 1816 bei Mäntler, Stuttgart.

1814* Choralbuch für die protestantische Kirche Bayerns.

1816* Das deutsche „Herr Gott, dich loben wir" von Klopstock, Kantate für Chor, Soli, Orchester und Orgel. Im 2. Anhang zum württembergischen Choralbuch, 1816. Mäntler, Stuttgart.

1817* Luthers Verdienste um Musik und Poesie, eine Skizze; König Wilhelm gewidmet. Ulm, in der Wohler'schen Buchhandlung.

Anhang.

Anhang

Zwei kurze Beispiele aus „Portrait de la nature“.

Originaltitel:

Grande Sinfonie, la quelle va exprimer par le moyen des sons:

1) Une belle contrée ou le soleil luit, les doux Zephirs voltigent, les ruisseaux traversent le vallon, les oiseaux gazouillent, un torrent tombe du haut en murmurant, le berger siffle, les moutons sautent et la bergère fait entendre sa douce voix.

2) le ciel comence à devenir soudain et sombre, tout le voisinage a de la peine de respirer et l'effraye, les nuages noirs montent, les vents se mettent à faire un bruit, le tonnerre gronde de loin et l'orage approche à pas lents.

3) l'orage accompagné des vents murmurants et des pluies battants gronde avec toute la force, les sommets des arbres font un murmure et le torrent roule ses eaux avec un bruit épouvantable.

4) l'orage s'appaise peu à peu, les nuages se dissipent et le ciel devient clair.

5) La nature transportée de la joie élève sa voix vers le ciel et rend au créateur les plus vives graces par des chants doux et agréables.

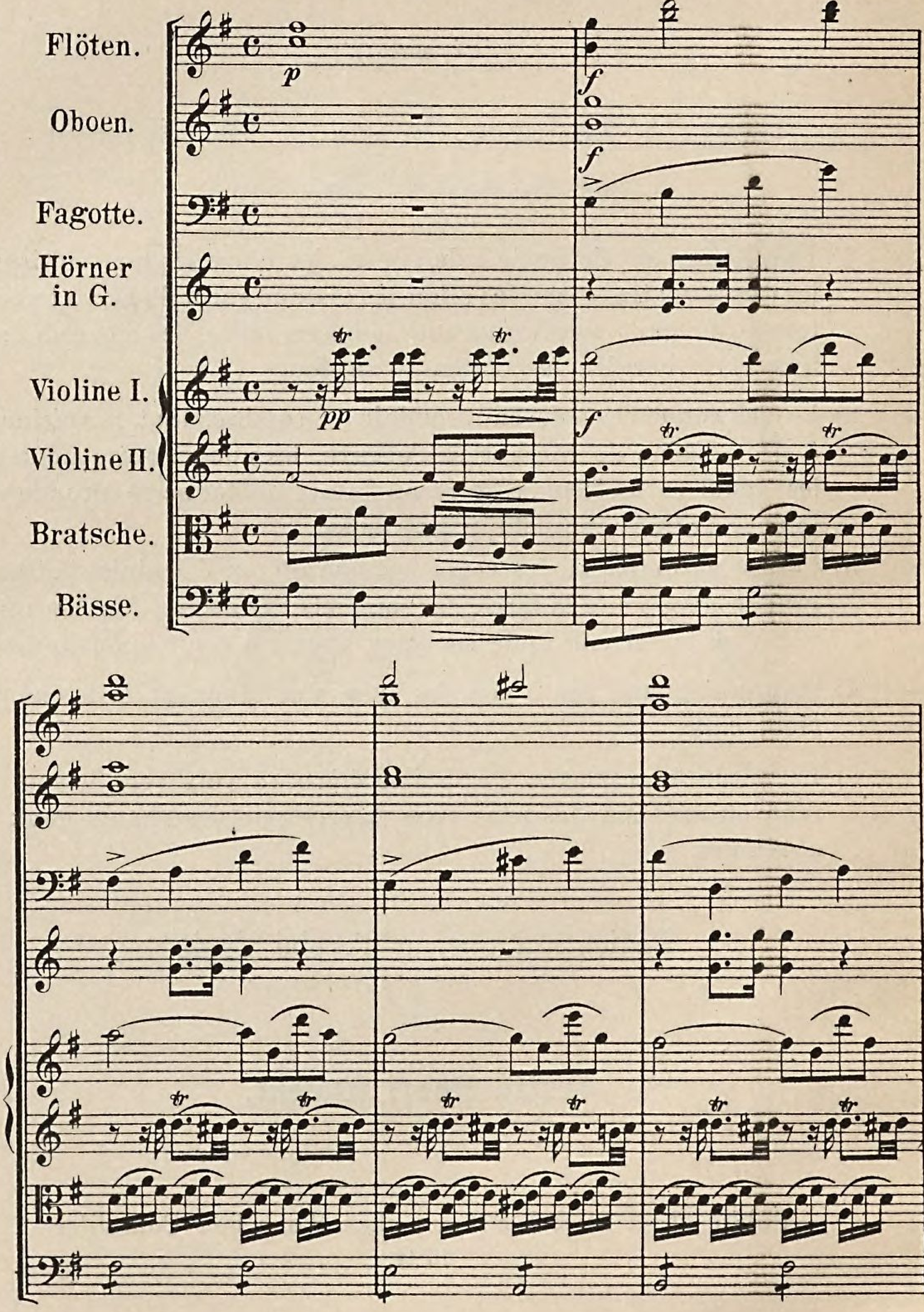
Dediée à Monsieur l'Abbé **Vogler**

par

Justin Henri Knecht.

Publié et se vend à Spire chéz Bossler Conseiller.
1784.

Aus dem ersten Satz.




mf
dolce
pizz.
a2
p
arco
pizz.


u.s.
f.

Aus Nr. 3.

Beginn des Gewitters.





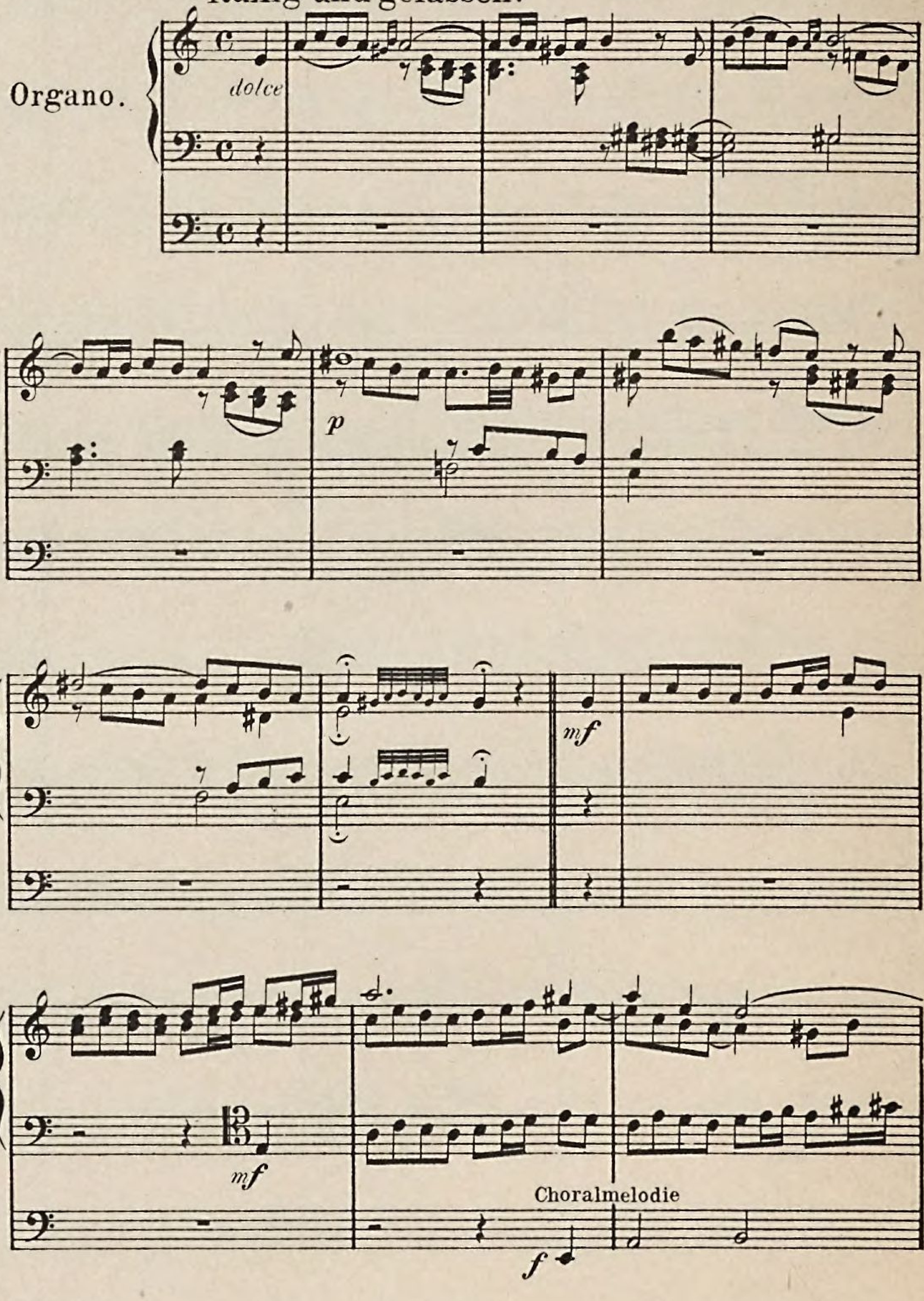



p
p
f
p
p
f


u.s.f.

10 Choralvorspiel über: „Wer nur den lieben Gott lässt walten."

Ruhig und gelassen.



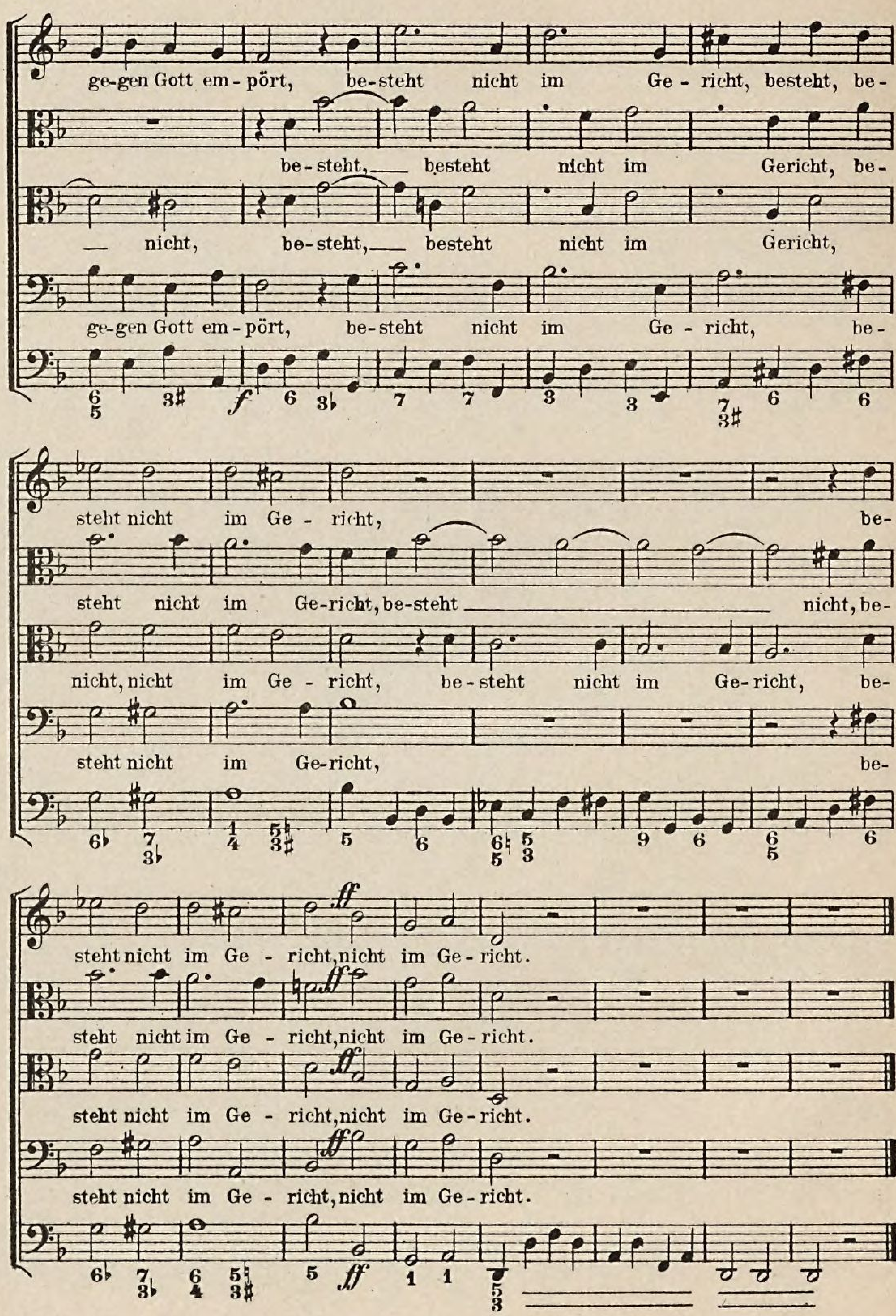

dolce
p
f
mf
mf
Choralmelodie
f
tr
dolce
p
p
u.s.f.

Aus einer Fuga libera des ersten Psalms.

(Col Basso ostinato)



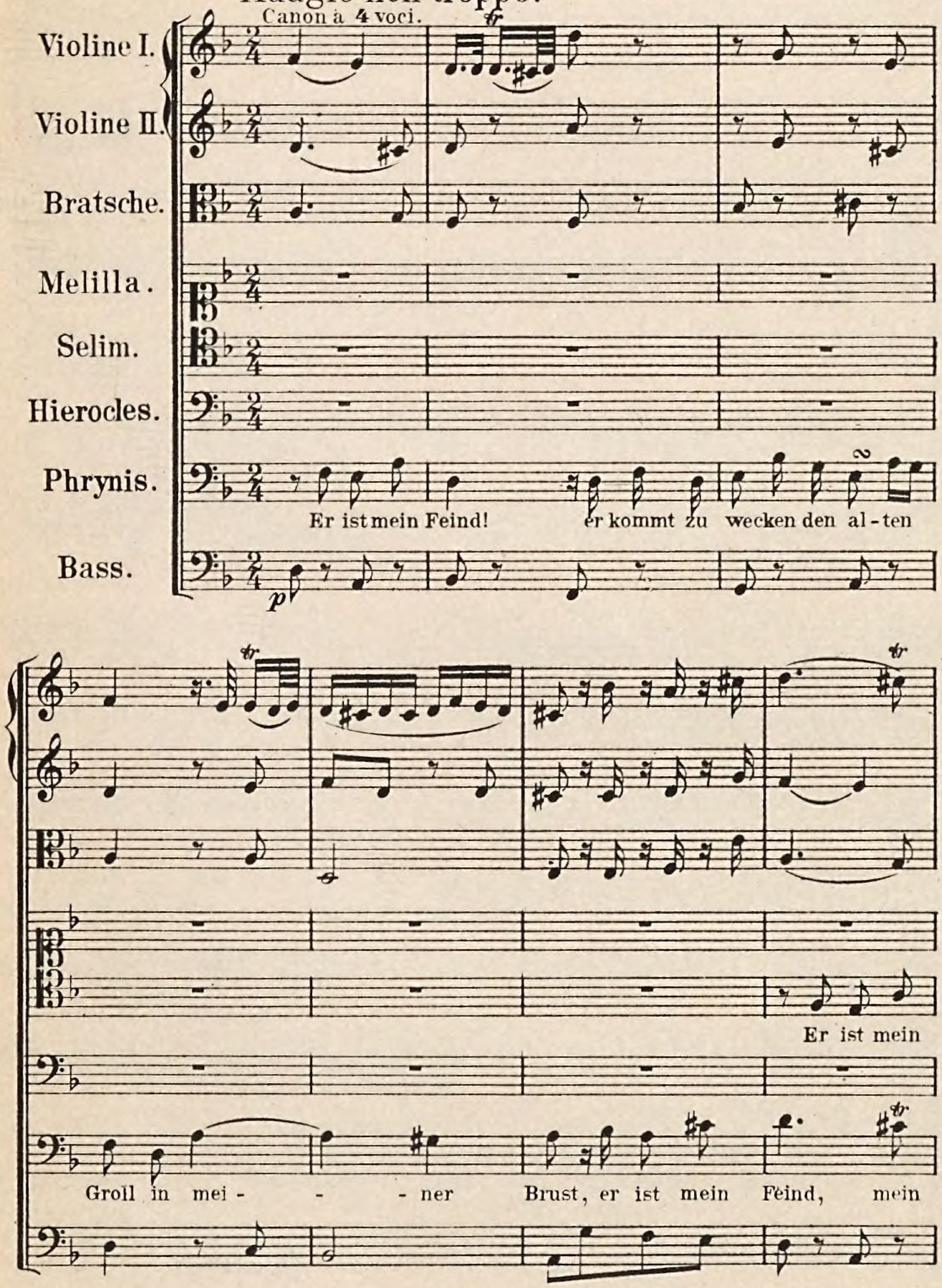

ge - gen Gott em - pört, be-steht nicht im Ge - richt, be - steht
be - steht, be - steht
steht nicht im Ge - richt, be-steht nicht im Ge-richt, be-
TUTTI
Der, der sich ge - gen Gott em-pört, be-
6 5 9 - 6♭ 6 5 3♭ 9♭ 6
nicht im Ge - richt, be - steht nicht im Ge - richt,
be-
steht nicht im Ge-richt, be-steht nicht im Ge-richt, be-steht nicht
steht nicht im Ge-richt, be-steht nicht im Ge-richt, be-steht nicht
6 5 6 9 3♭ 6 6 5♭ 9 6 3♭
nicht im Ge - richt. Der sich em - pört, sich
steht nicht im Ge - richt. Der, der sich gegen Gott em-pört,
im Ge - richt. Der sich. gegen Gott em-pört, be - steht
im Ge - richt. Der sich em-pört, der der sich
p
5 3♭ 6 5 6 6 5 3♯ 6

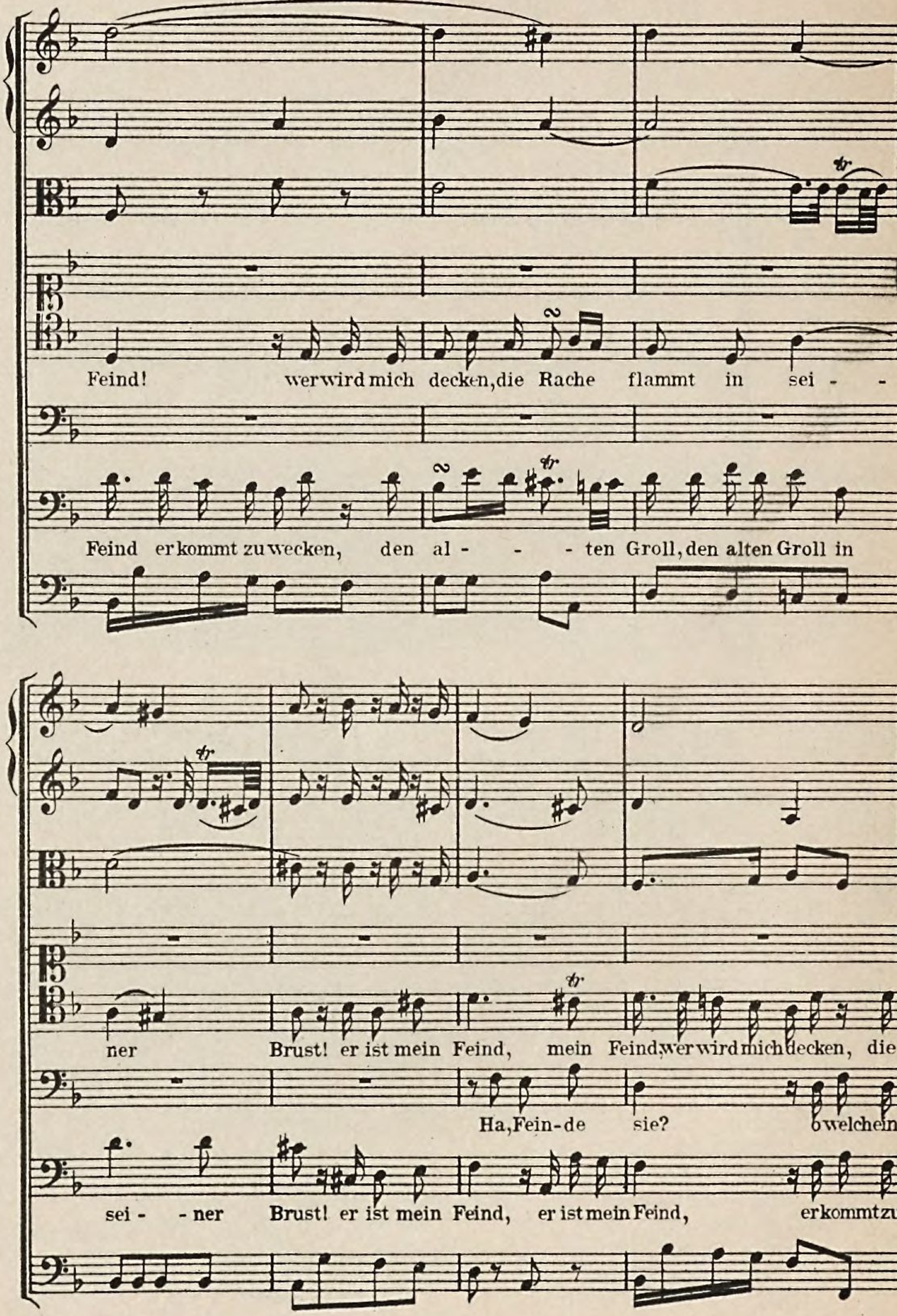

ge-gen Gott em - pört, be-steht nicht im Ge - richt, besteht, be -
be - steht, besteht nicht im Gericht, be -
nicht, be - steht, besteht nicht im Gericht,
ge-gen Gott em - pört, be - steht nicht im Ge - richt, be -
steht nicht im Ge - richt, be -
steht nicht im Ge-richt, be-steht nicht, be -
nicht, nicht im Ge - richt, be - steht nicht im Ge - richt, be -
steht nicht im Ge-richt, be -
steht nicht im Ge - richt, nicht im Ge - richt.
steht nicht im Ge - richt, nicht im Ge - richt.
steht nicht im Ge - richt, nicht im Ge - richt.
steht nicht im Ge - richt, nicht im Ge - richt.

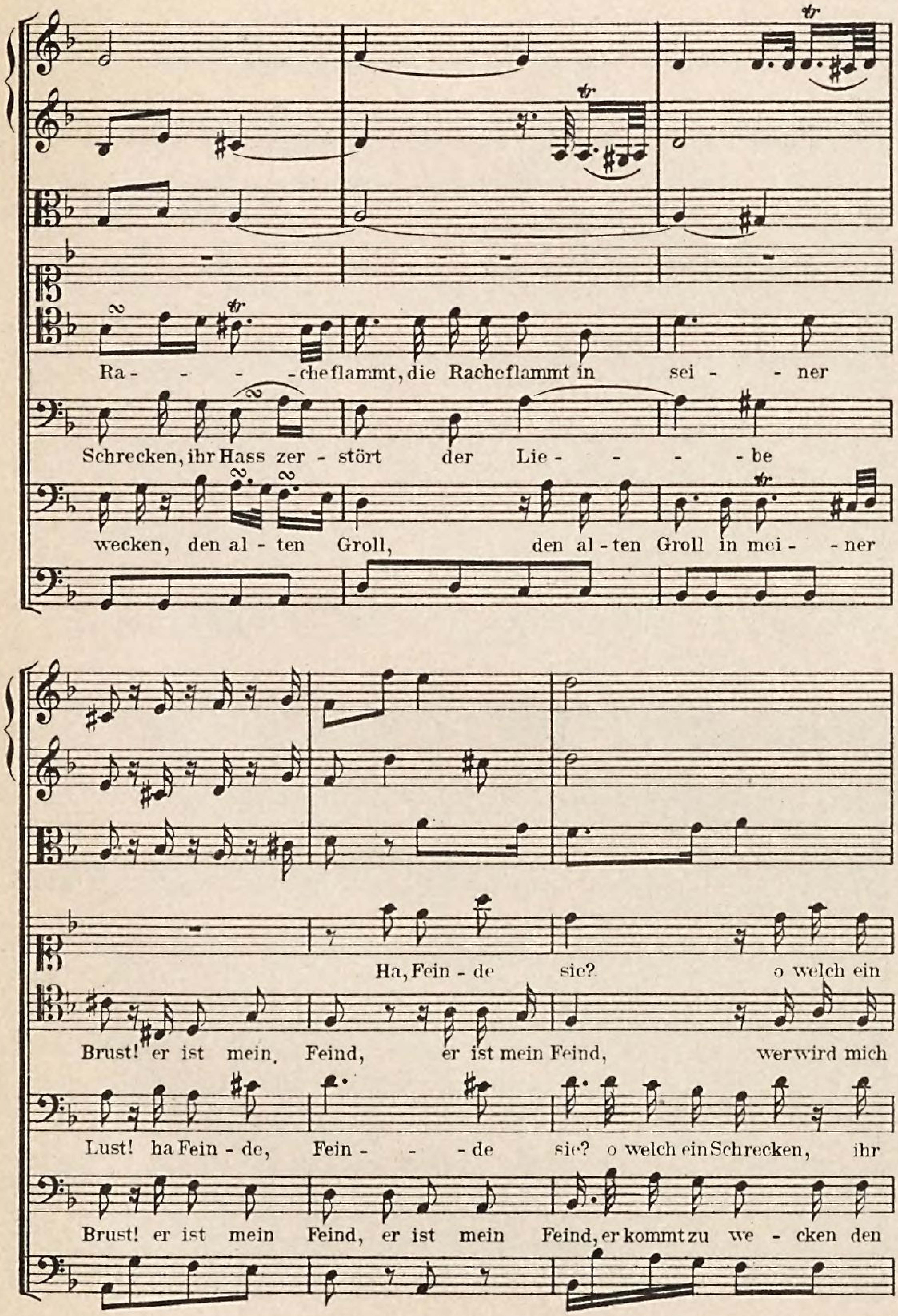
Aus der Oper: „Die Aeolsharfe."

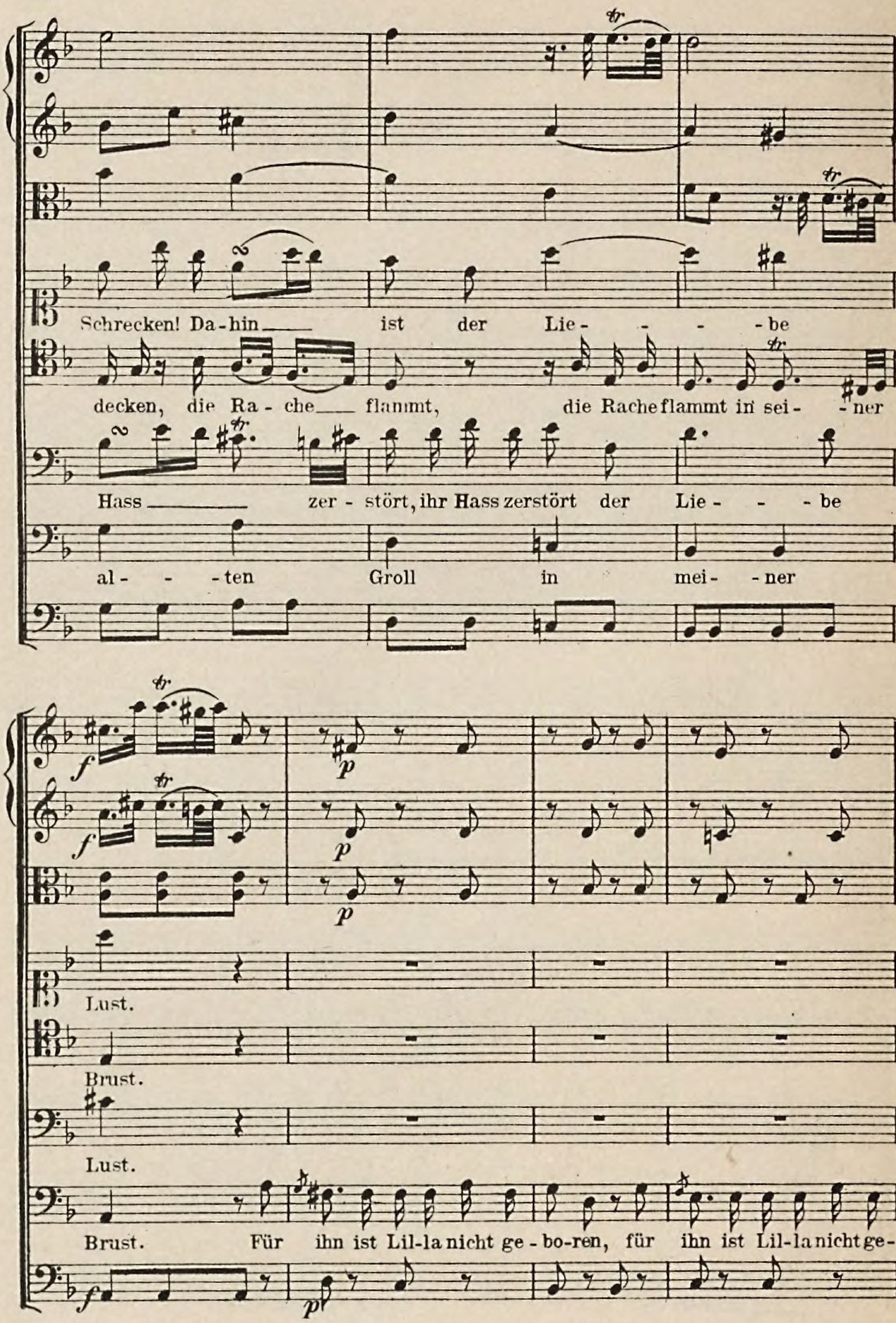
Quartett.

Adagio non troppo.

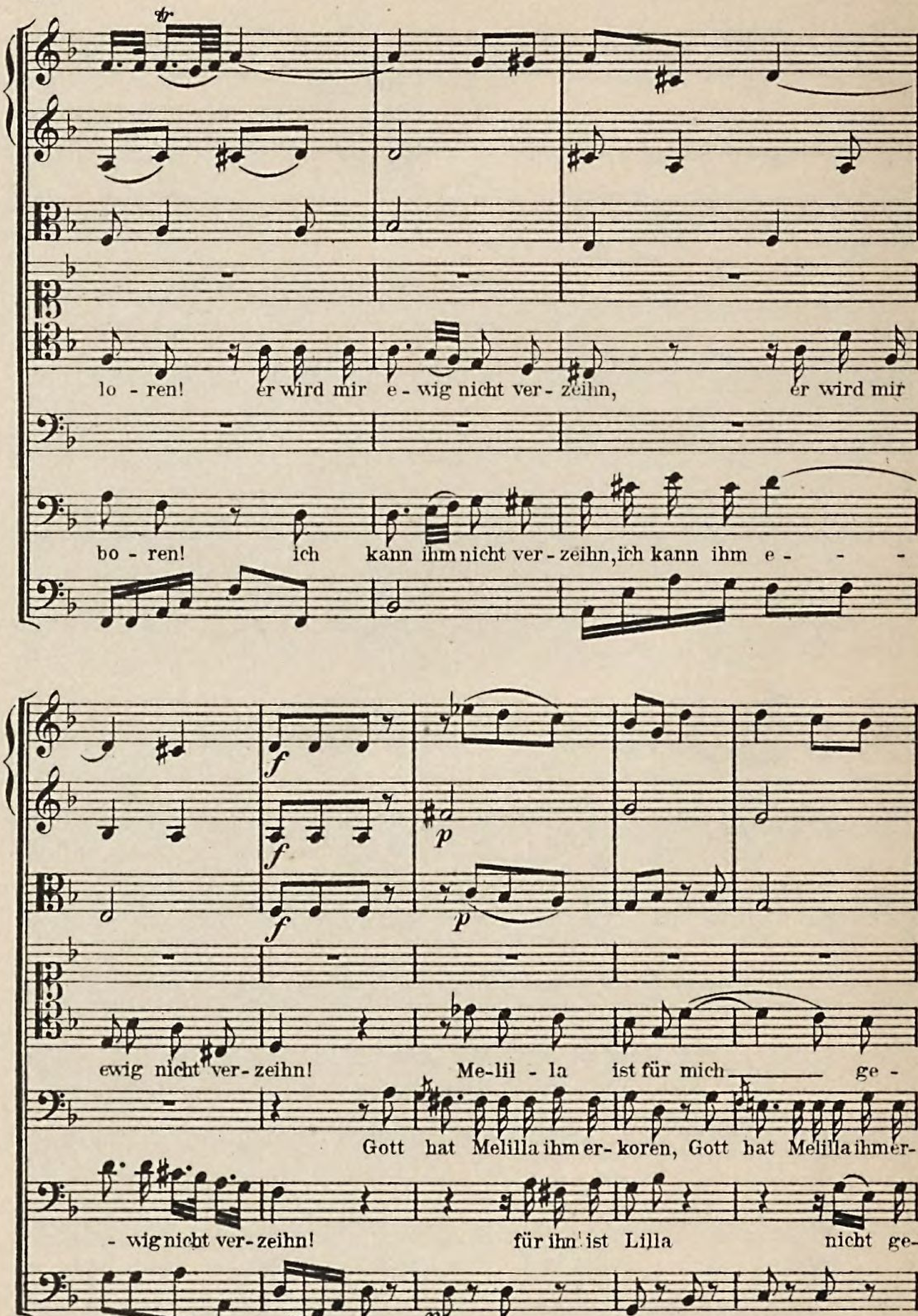


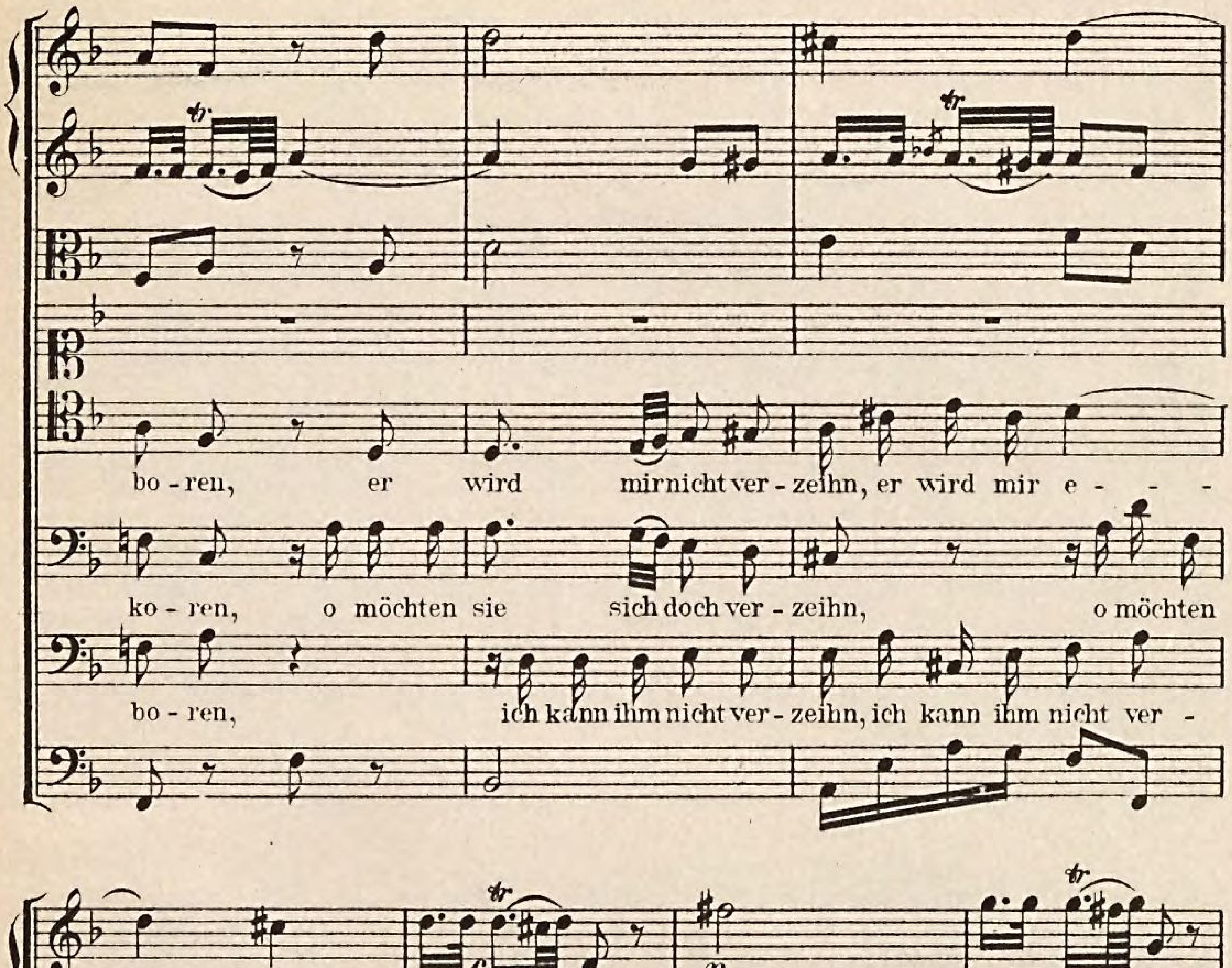

Feind! wer wird mich decken, die Rache flammt in sei - -
Feind er kommt zu wecken, den al - - - ten Groll, den alten Groll in
ner Brust! er ist mein Feind, mein Feind, wer wird mich decken, die
Ha, Fein-de sie? o welchem
sei - - ner Brust! er ist mein Feind, er ist mein Feind, er kommt zu

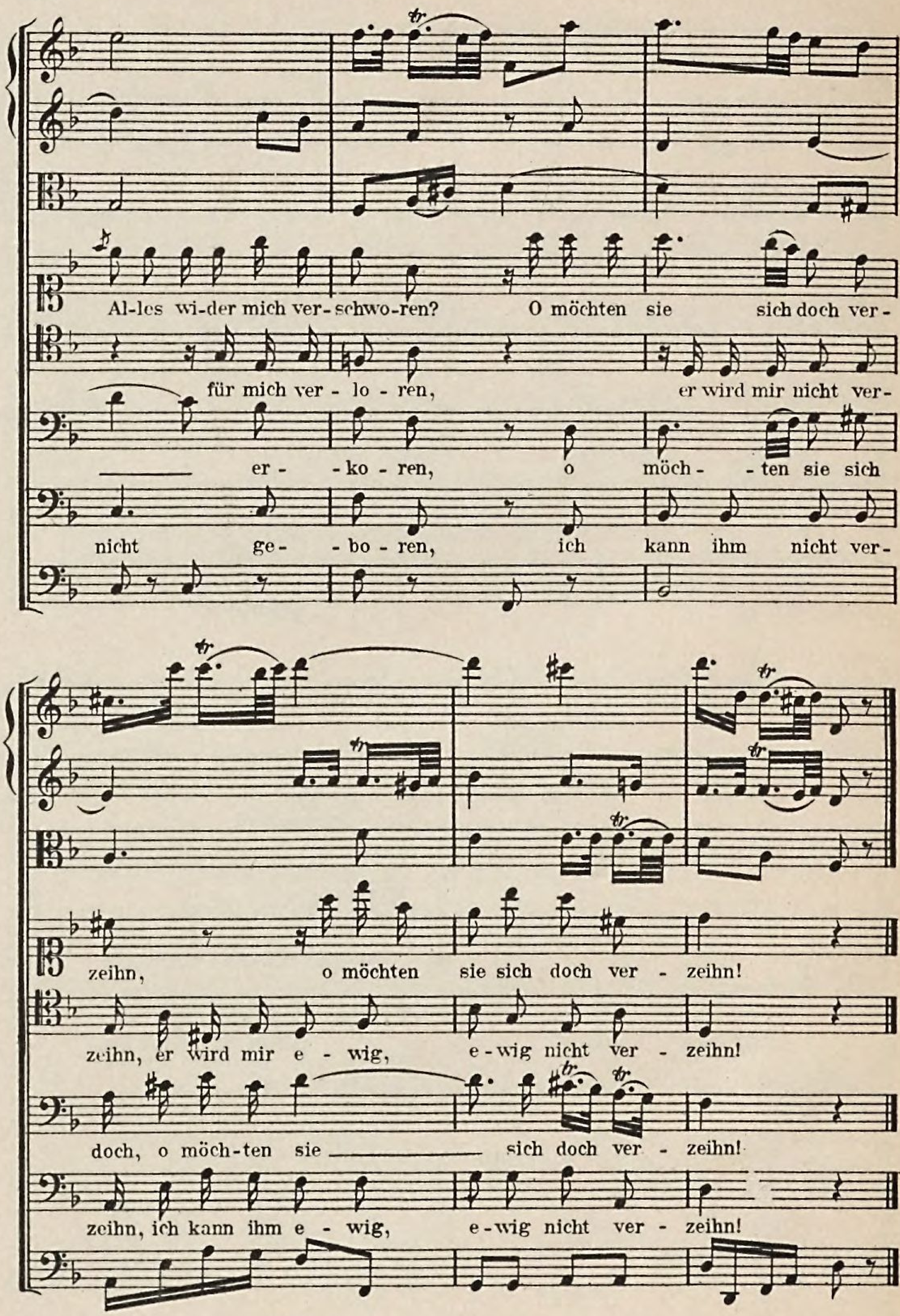

Ra - - - che flammt, die Rache flammt in sei - - ner
Schrecken, ihr Hass zer - stört der Lie - - - - be
wecken, den al - ten Groll, den al - ten Groll in mei - - ner
Ha, Fein - de sie? o welch ein
Brust! er ist mein, Feind, er ist mein Feind, wer wird mich
Lust! ha Fein - de, Fein - - de sie? o welch ein Schrecken, ihr
Brust! er ist mein Feind, er ist mein Feind, er kommt zu we - cken den


Schrecken! Da-hin ist der Lie- - - -be
decken, die Ra-che flammt, die Rache flammt in sei- -ner
Hass zer-stört, ihr Hass zerstört der Lie- - -be
al- - -ten Groll in mei- -ner
Lust.
Brust.
Lust.
Brust. Für ihn ist Lil-la nicht ge-bo-ren, für ihn ist Lil-la nicht ge-


bo - ren! Ich kann ihm e - wig nicht ver - zeihn, ich kann ihm ewig nicht ver -
Me - lil-la ist für mich ver - lo - ren, Me - lil-la ist für mich ver -
zeihn! Für ihn ist Lil - la nicht ge - bo -


lo - ren! er wird mir e - wig nicht ver - zeihn, er wird mir
bo - ren! ich kann ihm nicht ver - zeihn, ich kann ihm e - - -
ewig nicht ver - zeihn! Me-lil - la ist für mich ge -
Gott hat Melilla ihm er - koren, Gott hat Melilla ihm er-
- wig nicht ver - zeihn! für ihn ist Lilla nicht ge-


bo - ren, er wird mir nicht ver - zeihn, er wird mir e - - -
ko - ren, o möchten sie sich doch ver - zeihn, o möchten
bo - ren, ich kann ihm nicht ver - zeihn, ich kann ihm nicht ver -
Ist Alles wider mich ver - schwo - ren? Ist
- - wig nicht ver - zeihn, Me - lil - la ist für mich,
sie sich doch ver - zeihn, Gott hat Me - lil - la ihn
e-wig nicht ver - zeihn, für ihn ist Lil - la


Al-les wi-der mich ver-schwo-ren? O möchten sie sich doch ver-
für mich ver - lo - ren, er wird mir nicht ver-
er- - ko - ren, o möch- - ten sie sich
nicht ge- - bo - ren, ich kann ihm nicht ver-
zeihn, o möchten sie sich doch ver - zeihn!
zeihn, er wird mir e - wig, e-wig nicht ver - zeihn!
doch, o möch-ten sie sich doch ver - zeihn!
zeihn, ich kann ihm e - wig, e-wig nicht ver - zeihn!

Häusler